

MEMÓRIA DO PROJECTO

CINCO LUGARES – NO EXERCÍCIO DA SUA FUNÇÃO

Pedro Miguel Ferreira Florêncio

**Trabalho de Projecto de Mestrado
em Ciências da Comunicação**

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

MEMÓRIA DO PROJECTO CINCO LUGARES – NO EXERCÍCIO DA SUA FUNÇÃO

Pedro Miguel Ferreira Florêncio

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos
necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação,
realizado sob a orientação científica dos Professores
José Manuel Costa, Inês Gil e Paulo Filipe Monteiro

MARÇO DE 2014

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores José Manuel Costa, Inês Gil e Paulo Filipe Monteiro, pela influência que tiveram numa profunda renovação da minha maturidade cinéfila, assim como pelo auxílio, acompanhamento e orientação prestados ao longo da concretização deste projecto.

Agradeço ao João dos Santos, que, mais que um amigo e colega, foi alguém que me ensinou a olhar para um enquadramento cinematográfico.

Por fim, e acima de tudo, agradeço à minha mãe, Violante, e ao meu segundo pai, Justino, por mil e uma razões, entre elas a atenção prestada ao longo da escrita desta Memória.

RESUMO

Esta *Memória de Projecto Cinco Lugares – No exercício da sua função* funciona como um fluxo de ideias livres e inevitavelmente dispersas, que não são mais que uma consequência do pensamento sobre cada plano, cena e sequência que compõem o filme criado. A tese principal do filme, entre as várias ideias que nele se pretenderam elaborar, encontra reflexos e ressonâncias nas interpretações expressas ao longo dos vários capítulos iniciais.

Assim, na Parte I (Caminhos do Tempo), faz-se uma contextualização teórica, com base nos textos de André Bazin, Gilles Deleuze e Marc Augé sobre as concepções de espaço e tempo, e analisam-se algumas das mais radicais obras do cinema contemporâneo (de Yasujirô Ozu, Robert Flaherty, Andy Warhol, Michael Snow a Victor Erice, Wang Bing, Abbas Kiarostami e James Benning). Esta contextualização e análise constituem fundamento à presente Memória, aprofundando-se a possibilidade do Tempo como categoria estrutural principal de um texto fílmico.

Na Parte II, dá-se nota do percurso de *Cinco Lugares*, filme que congrega um conjunto de memórias sobre cinco lugares de uma cidade (Lisboa), ensurdecadora e em crescente movimento, e no qual se procurou registar, plano a plano, essas memórias pela, para usar uma expressão de Tarkovsky, “pressão do tempo no plano”. Iniciado no tempo do silêncio (público) do Pátio da Galé, o filme passou ao espaço privado e interior de uma habitação na Rua Nova do Loureiro, que a arquitectura tão naturalmente separa e resguarda do exterior. Do registo fílmico de um ritual religioso, numa Igreja de convento, transitámos para um dos lugares mais esquecidos da cidade, a Mãe d’Água/Aqueduto das Águas Livres. Por fim, aportámos num antigo antro de loucura contida, o Pavilhão Panóptico do Hospital Miguel Bombarda, hoje museu de um conjunto de memórias – memórias que também constituem matéria de uma outra memória cinematográfica de João César Monteiro. Em comum, estes cinco lugares têm tudo e não têm nada. São arquitecturas que se estabelecem numa fronteira entre um interior e um exterior. São também matéria própria, constituída por tempos, espaços e identidades totalmente diferentes. São, ainda, cinco tipos de silêncio urbano e momentos de realidade documentados sob uma perspectiva de um mundo em aceleração.

Em suma, os capítulos seguintes de ambas as Partes são uma das muitas conversas possíveis e inacabadas, qual coda num trecho musical, a ter sobre o que interessa verdadeiramente neste trabalho de projecto – o filme em si.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Realismo, Estruturalismo, Imagem-Tempo, (Não-) Lugares, Slow Cinema

ABSTRACT

This *Memory of Project Five Places* stands as a draft flow of ideas and inevitably dispersed, which are nothing more than a consequence of thinking about each shot, scene and sequence that make up the film created. The main thesis of the film, among the several ideas expressed along the film, is to find similarities and resonances in the interpretations expressed throughout the various initial chapters.

Thus, in Part I (Paths of Time) it is made a theoretical context, based on texts of André Bazin, Gilles Deleuze and Marc Augé on the conceptions of space and time, and analyzed some of the most radical works contemporary cinema (from Ozu, Robert Flaherty, Andy Warhol, Michael Snow to Victor Erice, Wang Bing, Abbas Kiarostami and James Benning). Both, theoretical context and analysis, constitute grounds for the present thesis, that sets the possibility of Time as a main structural category on a film text.

In Part II we follow the making of *Five Places*, a film that brings together a set of memories about five places in Lisbon, a crowded city of growing movement, and which sought to register, shot by shot, and to use an expression of Tarkovsky, the "time pressure in the shot". Starting at the time of silence (public) of the Pátio da Galé, the film went to a private area in Rua Nova do Loureiro, in which architecture so naturally separates and protects the outside. From the filmic record of religious ritual in a church convent, we transited to one of the most overlooked places in town, Mãe de Água / Aqueduto das Águas Livres. Finally, we ended up at a former place of madness contained, the Panopticon Pavilion, in Hospital Miguel Bombarda, now functioning as a museum of memories – memories which are also subject of another memory from a João César Monteiro's film. In common, these five places have everything and have nothing: architectures that are set up at a boundary between an interior and an exterior; they are also matter consisting of time, space and totally different identities. And they are five types of urban silence, moments of reality documented from the perspective of a world in acceleration.

In short, the following chapters are one of the many possible unfinished conversations to have, just like a coda in a musical excerpt, about what really matters in this project work - the film itself.

KEYWORDS: Cinema, Realism, Structuralism, Time-Image, (Non-)Places, Slow Cinema

ÍNDICE

	pág.
Primeira Memória	1
Parte I – Caminhos do Tempo	5
1. Realismo como reacção – O projecto de um novo tempo	5
2. Reconfigurações do espaço: a Imagem-Tempo	8
3. Da sobremodernidade	11
4. Breve nota sobre cinema contemporâneo e alguns planos longos	14
5. Linhas do tempo – cenas de <i>O Gosto do Saké</i> e <i>A História Louisiana</i>	19
6. Raízes de um tempo estruturante – Espaço como acção em <i>Empire</i> e <i>Wavelength</i>	24
7. Mapas do Tempo (<i>Alumbramiento</i> , <i>Ten Skies</i> , <i>Crude Oil</i> , <i>Cinco Dedicados a Ozu</i>)	26
Parte II – Memória de <i>Cinco Lugares</i>	41
1. Pátio da Galé – Do movimento ao tempo	43
2. Rua Nova do Loureiro n.º 27, 3.º – A manutenção do tempo	46
3. Igreja do Convento de Nossa Senhora do Bom Sucesso – Tempo de um testemunho	49
4. Mãe d'Água / Aqueduto das Águas Livres – Danças e sons urbanos	53
5. Pavilhão Panóptico do Hospital Miguel Bombarda – Tempo e Memória	57
Coda	60
Referências bibliográficas	63
Lista de Figuras	66

PRIMEIRA MEMÓRIA

What kind of common point can there be among the principal forms of resistance in the current audiovisual scene? I think – basically – the answer is *memory*.

José Luis Guerin

A primeira memória do projecto *Cinco Lugares* é um plano do magnífico filme *Ruhr* (2009), de James Benning. Nesse longo plano de quase meia hora, composto por um enquadramento fixo de um conjunto de árvores, pouco parece acontecer. De cinco em cinco minutos sensivelmente, um som ensurdecedor começa a invadir a calma das árvores, que pacificamente existem ao som do silêncio da natureza. De súbito, um som mecânico começa a crescer ao longe até que um avião ‘rasga’ o plano verticalmente, a uma distância muito próxima. O som violento da descolagem da máquina afasta-se lentamente. Segundos depois, chega o verdadeiro efeito da sua passagem: um artificial e desgovernado vento entra em campo para abanar as árvores. Estas, por sua vez, largam folhas outonais – como se a natureza chorasse perante o nosso olhar. Breves momentos após, as árvores voltam ao estado normal: calmas, suaves e silenciosas... até outro avião voltar a passar, e mais folhas caírem, num processo que se adivinha cíclico e contínuo depois do fim do plano. É isto e nada mais. Quase nada acontece e, no entanto, entre o início e o fim desta aparentemente simples cena, existe uma pequena história e uma grande reflexão sobre o último século.



Figura 1 – *Ruhr* (2009), de James Benning

Nunca um longo plano-sequência me havia dito tanto sobre as possibilidades do cinema. Não falo da carga poética, potencialmente metafórica, de toda a *mise-en-scène* inerente ao plano em questão, mas sim do uso estrutural e deliberado da longa duração, isto é, do tempo. É através da repetição dos movimentos e gestos interiores que, acima de um olhar estético sobre o efeito da tecnologia na natureza, existe um olhar sobre mais um lugar recôndito do planeta que contém em si um *mundo*. Passo a explicar. Se, à passagem do primeiro avião, o que sentimos é uma total violência e mistério face ao som que invade a calma natural do enquadramento e consequente passagem da máquina, é também através da repetição desse refrão (aproximação, passagem, afastamento e queda das folhas das árvores) que nós, espectadores, acabamos por nos ir habituando à passagem dos aviões. No final, não somos os únicos conformados com estas passagens constantes: são-no também as árvores – ou não tivesse Benning escolhido começar o plano, inteligente e deliberadamente, com um avião mais próximo e perturbador que os três seguintes.

Com efeito, ao longo da duração do plano, não somos só nós que nos habituamos à subjugação daquele espaço: são principalmente as próprias árvores (ou seja, a natureza) que se vão conformando perante aquilo que o Homem quis fazer sobre o espaço. É o tempo interior do plano – os seus movimentos, gestos, repetições e acontecimentos – que, por relação com a larga duração (isto é, por comparação com a duração “normal” ou média de um plano num qualquer outro filme), nos possibilitam a capacidade de contemplar aquele lugar e que criam um efeito orgânico e poético dentro de uma estrutura quase matemática e simétrica, delimitadora de um início e fim entre repetições aparentemente monótonas. Em suma, o tempo transforma aquele espaço (uma floresta próxima de um aeroporto de Dusserdorf) num lugar coerente e intenso do universo de *Ruhr*, tal como Benning o viu, ouviu e reproduziu.

Com aquele plano, que vi em Maio de 2013, descobri ‘o’ cinema. Descobri que o cinema não é mais que uma forma de olhar o mundo e que toda a história do cinema não é mais que uma evolução desse olhar. Noutras palavras, a possibilidade de fazer cinema está em qualquer lugar, a qualquer momento, e a criação de um mundo e de uma narrativa através de um plano como este está apenas dependente de olharmos o que nos rodeia, como se estivéssemos sempre prontos a fixar um intervalo específico de tempo através de uma câmara.

Bastou-me este singular plano de *Ruhr* não só para querer procurar novas formas cinematográficas em obras que fossem ao encontro deste uso radical do tempo enquanto matéria estrutural de um plano, cena ou sequência, como, também, para querer vagar por Lisboa, tentando observar em cada canto um possível filme.

Foi então que, nesse mesmo mês de Maio, por coincidência, um amigo próximo, estudante de arquitectura, me propôs que observássemos e registássemos uma série de edifícios com um significado especial para ele que, em Outubro, iria deixar a cidade para estudar no estrangeiro. Não tendo eu uma particular relação com a arquitectura enquanto disciplina, e desconhecendo até a sua história e evolução, fiquei reticente. Parecia-me que seria a última pessoa a quem o meu amigo deveria pedir colaboração na filmagem de espaços com pormenores ou regras de composição arquitectónica específicas. Ainda assim, fomos observar um primeiro edifício: o Reservatório da Mãe D'Água. E foi num local improvável dessa visita (uma arcada no exterior do Reservatório, em plena faixa de rodagem da via pública) que vi um espaço que me interessava olhar. Vi um espaço que necessitava de ser olhado com tempo, para se poder transformar num lugar – e, conseqüentemente, numa pequena história com um mundo dentro dela: uma memória realista de uma cidade em funcionamento e em diálogo com um lugar mítico e esquecido por quem passa por ele todos os dias.

Assim nasceu a primeira etapa deste trabalho de projecto, que não é mais que um conjunto de memórias sobre cinco lugares de uma cidade, ensurdecadora e em crescente movimento. Sobretudo, senti que a meta principal deveria ser a de registar, plano a plano, essas memórias pela “pressão do tempo no plano”, pois, como defendia Tarkosvky, “o tempo num plano deve escoar-se independentemente e, se se pode dizer, da sua própria vontade” (*apud* Deleuze, 2006, p. 62), de forma a não subjugarmos aquilo que nos parecia ser a realidade actual e natural destes espaços específicos ao funcionamento da cidade ou à unidade geral do filme.

O que o tempo como matéria estrutural principal de cada plano ou cena (isto é, o Tempo de cada Lugar) devia proporcionar era a possibilidade de captar cada um dos cinco espaços arquitectónicos no exercício da sua função. Estava encontrado o princípio estrutural e o ponto de partida de *Cinco Lugares*: um filme totalmente dependente do desenrolar da duração do tempo interior de cada lugar. No final, além do desejo de completar um simples filme-exercício em conjunto com um amigo, esperava sobretudo criar uma memória de Lisboa como forma de resistência: uma resistência à falta de

tempo nos dias que correm para olharmos o real que nos rodeia. Do percurso desse filme-projecto e da justificação e análise dos planos e sequências que o compõem darei notícia pormenorizada na parte II, “Memória de *Cinco Lugares*”.

Após a filmagem e primeira montagem do meu filme-projecto, procurei enquadrar o trajecto temático, redigindo um curto texto ensaístico, com referências, sínteses e análises de excertos de textos e/ou de filmes dispersos. Esse texto ensaístico, “Caminhos do Tempo”, é apresentado na Parte I. A motivação para iniciar este trabalho dessa forma surge do meu interesse, pessoal e académico, pelo tema do tempo estrutural como estratégia de observação dos espaços que também é, grosso modo, a tese-chave de *Cinco Lugares*.

É pertinente lembrar que, no que respeita ao conhecimento cinematográfico, os exemplos citados (tanto teóricos como fílmicos) não são mais do que casos com os quais me relacionei pessoalmente, não representando nenhum tipo de absolutismo sobre o lugar que eles representam na história do cinema. Em específico, muito mais devia e podia ser dito, por exemplo, no capítulo dedicado aos casos de *A História de Louisiana* e *O Gosto do Saké*, pelo facto de serem obras finais de duas filmografias da mais grandiosa dimensão.

Que esta primeira parte seja um ponto de partida para muitos mais filmes, leituras e pensamento sobre o tema do tempo – eis a razão de ser dos capítulos que se seguem de imediato.

PARTE I – CAMINHOS DO TEMPO

1. Realismo como reacção – O projecto de um novo tempo

Chamemos portanto realista a todo o sistema de expressão, a todo o processo de narrativa tendente a fazer aparecer mais realidade no ecrã.

André Bazin

Sabemos que a consciência do tempo enquanto forma de configuração da linguagem cinematográfica dominou o cinema moderno e os grandes novos cinemas do mundo dos anos 50 em diante. Além do crucial factor das inovações tecnológicas (como a conceptualização e concretização do som directo, as câmaras de 16 mm e de maior mobilidade, etc.), foi a reconstrução do mundo no pós-guerra que “(...) signaled much more than a mere clean-up – it was a totally clean slate, a sense of starting from zero on all levels of ethics, morality, social formation, and aesthetics. In this context cinema, too, struggled to arise from the ashes, from the rubble” (Martin, 2010).

Foram a maturação da consciência do pós-guerra e a necessidade de olhar o mundo na devastação em que ele se apresentava que deram origem a novas formas de filmar na Europa. Protagonizando esta luta, o neo-realismo italiano é hoje visto como uma ruptura (na técnica e no pensamento) indiscutível na meia-idade da história do cinema. No entanto, esta ruptura não passou de uma reacção natural do pensador contemporâneo do pós-guerra. De forma perspicaz e já distante, Adrian Martin, referindo-se a um dos maiores realizadores do cinema moderno, assinala:

Roberto Rossellini is, in this period, one of the first (and still most important) directors who heralded the fact that something radically new and strange, something militantly unfamiliar, had entered the realm of world cinema. But what is most modern about Rossellini, in hindsight, was not perceived so readily at the time, through the mystifying fog of that movement in post-War Italian cinema we know as neo-realism – a movement that stressed naturalness (real locations, non-professional actors, inspiration from newspaper reports) over any kind of artifice. When we today read Bazin and Kracauer on these films, the historic trilogy of *Rome Open City* (1945), *Paisà* (1946) and *Germany Year Zero* (1948) – and if we try to set aside the clichés of historical neo-realism – we see that these critics were grasping for exactly what we respond to, retrospectively, in our time: a new way of filming people and the world they live in, a new way of telling (or refusing to tell) a story. (Martin, 2010)

Sobre Bazin e os seus contributos únicos para a evolução do cinema enquanto arte, é redutor concluir dos seus ensaios e análises que há algum tipo de preferência por um gesto técnico (como a profundidade de campo), por um estilo (como o realismo) ou por uma posição moral face aos conteúdos (como a busca da verdade e do facto em detrimento da narrativa). Bazin, além de uma genial capacidade de análise, era um teórico apologista da reacção. Noutras palavras, era o mais puro dos contemporâneos.

Se há observações feitas por Bazin que derivam para algum tipo de ideologia e, por consequência, são passíveis de inevitáveis contradições, então, elas devem-se, muito principalmente, à forma apaixonada como este autor defendia cada uma das suas ideias, espectacularmente elaboradas, em cada artigo e em ‘tempo real’ – isto é, no tempo em que os filmes eram recebidos e podiam, com o ‘empurrão’ da crítica, abrir novas portas para novos caminhos da linguagem cinematográfica. André Bazin tão depressa via no realismo¹ uma passagem necessária para um outro tipo de cinema, como também via a possibilidade de uma estagnação num modo de olhar cercado pelos próprios princípios narrativos, do qual os realizadores-protagonistas se deviam convencer a abandonar (Bazin, 1992, p. 312). Se em *Ladrão de Bicicletas* (1948) via no acontecimento banal (o furto da bicicleta) um motor narrativo perfeito para a mostragem nua e crua da verdade, “sem que o realizador precis[asse] iluminá-lo pelos ângulos ou outras posições de câmara”, atingindo “aquela luminosidade perfeita que permite à arte desmascarar uma natureza que finalmente se lhe assemelha” (*id.*, p. 324), logo a seguir procurava encontrar em *Umberto D* um projecto mais ambicioso para a linguagem cinematográfica, apesar de uma certa inferioridade na unidade geral do filme:

A inigualável superioridade de *Ladrões de Bicicletas* continua a ser a reconciliação paradoxal de valores radicalmente contraditórios: a liberdade do facto e o rigor da narrativa. Mas os autores [César Zavattini e Vittorio de Seta] só alcançaram esta reconciliação com o sacrifício da própria continuidade da realidade. Em *Umberto D* entrevê-se por várias vezes o que seria um cinema verdadeiramente realista quanto ao tempo. Um cinema da ‘duração’. É preciso precisar que estas experiências de ‘tempo contínuo’ não são absolutamente originais no cinema. Em *A Corda*, por exemplo, Hitchcock realizou um filme de noventa minutos sem interrupção. Mas trata-se justamente de uma ‘acção’ como no teatro. O verdadeiro

¹ Entre outras asserções que aqui não temos espaço para abordar, André Bazin via no realismo sobretudo uma necessidade de reacção, um movimento necessário à evolução da linguagem cinematográfica e à evolução do espectador enquanto interveniente responsável pelo acto criativo de participar na feitura do filme através da experiência observacional. Esta ideia estava já presente na afirmação feita por Duchamp (1957): “All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act”.

problema não se levanta em relação à continuidade de película impressionada, mas à estrutura temporal do acontecimento. Se *A Corda* pôde ser filmada sem mudanças de planos, sem paragem das tomadas de vistas e oferecer todavia um espectáculo dramático, é que os acontecimentos já estavam ordenados na obra teatral segundo um tempo artificial: o tempo do teatro (como existe o da música ou o da dança). Em pelo menos duas cenas de *Umberto D*, os problemas do assunto e do argumento levantam-se de forma totalmente diferente. (*id.*, *ibid.*)

Bazin via em *Umberto D* um projecto embrionário para um novo tratamento do tempo no cinema: a verdade pela continuidade no plano-sequência; a recusa da narrativa causal e característica do cinema clássico; a abolição de qualquer tipo de transfiguração ou de símbolos e sentidos obtidos pela montagem; sobretudo, uma nova relação com o tempo interior de um plano, de uma sequência ou até de um filme – um tempo independente do movimento convencional das imagens. Numa das cenas de *Umberto D* a que Bazin se refere, uma rapariga deambula pela cozinha, protagonizando gestos rotineiros e sem qualquer relação com a unidade dramática. Assim, “pela primeira vez, a imagem das coisas” podia também ser “a sua duração” (Bazin, 1992, p. 20). Nesses gestos e nessa deambulação duradoura, Bazin via o potencial de o cinema poder voltar a encontrar a espectacularidade da simples reprodução da natureza, com a diferença significativa de que, então, ao contrário dos filmes preludiais dos irmãos Lumière, era adjacente a essa espectacularidade uma inversão do olhar da câmara sobre um mundo em reconstrução e em reinvenção.

Folheando uma grande parte dos estudos críticos sobre o pensamento de Bazin, é muito comum encontrar observações sobre como ele, que acreditava “that the filmmaker should act as a passive recorder of the real world rather than a manipulator of it”, assumia uma postura contraditória, pelo facto de demonstrar “his admiration for Hollywood directors such as Orson Welles and Alfred Hitchcock” (Cook, 1999, p. 240). Por mais que essas contradições se verifiquem, há que lembrar que o que Bazin elogiava nas opções de Welles (por exemplo, relativamente à profundidade de campo) era, em especial, uma tomada de posição, independentemente de ser um modo de manipulação no pólo oposto do realismo ‘bruto’ das imagens. Essa posição era, sobretudo em *Citizen Kane*, o início de um novo projecto na forma de realizar filmes, isto é, na forma fazer cinema a olhar o mundo.

Bazin procurava acima de tudo formas de reacção no olhar que os filmes podiam produzir sobre a natureza. Não admira, portanto, que em *Umberto D* tenha entrevisto possibilidades que só verdadeiramente após a chegada do vídeo e do cinema digital

seriam possíveis (como o caso da mais recente filmografia de James Benning veio provar). Bazin via no plano-sequência a possibilidade de um novo cinema “por causa da sua temporalidade” (Gil, 2005, p. 63). O prolongamento do olhar, como defende Inês Gil, “faz coincidir o tempo do filme com o do espectador e esta simultaneidade permite-lhe de se investir mais facilmente na imagem fílmica” (*id.*, *ibid.*), surgindo assim, de novo nas palavras de Inês Gil, a forma de uma nova dimensão de atmosfera fílmica constituída pela relação existencial que o cinema e a realidade aparentam ontologicamente.

Talvez seja ousado pressupor que o que Bazin elogiava no realismo não era senão uma nova possibilidade para as imagens. Numa das suas naturais contradições, o próprio considerava que o cinema não podia “apoderar-se de toda a realidade, que lhe escapa necessariamente por qualquer lado. Sem dúvida que um progresso técnico pode, quando bem utilizado, fortalecer as malhas da rede, mas é sempre necessário escolher mais ou menos entre uma ou outra realidade” (Bazin, 1992, p. 289). Mas se Rossellini tinha aberto possibilidades para novos tipos de reflexão generalizada através das imagens, Bazin reconfigurava o jogo da análise fílmica e da história do cinema através da sua participação no acto criativo de “fazer” o filme pela observação. Ajudava a abrir, talvez mais que ninguém, portas e caminhos para um novo tipo de imagem.

2. Reconfigurações do espaço: a Imagem-Tempo

A imagem já não tem como características primeiras o espaço e o movimento, mas a topologia e o tempo.

Gilles Deleuze

Ao abordar casos como a profundidade de campo, o plano-sequência ou a alongada duração de uma cena não-dramática, Bazin projectava a ideia de um novo tempo, mas falava sobretudo de novas formas de decomposição e de observação dos espaços. Ora, durante a primeira metade do século XX, o espaço e o tempo no cinema foram predominantemente configurados segundo as normas da percepção do movimento (pela montagem) ou, no caso do cinema clássico americano, da causalidade narrativa (pelos vários tipos de motivações dramáticas).

Se Bazin vislumbrava a possibilidade de uma nova unidade temporal nas novas formas de abordar o espaço, foi Deleuze quem, no seu famoso ensaio *Image-Temps*, viu nas novas filmografias do início da segunda metade do século a confirmação desse projecto. Assim, não via no cinema moderno “algo de mais belo, de mais profundo nem de mais verdadeiro, mas algo diferente” (Deleuze, 2006, p. 61). Essa diferença, à semelhança do que retiramos das análises de Bazin, era uma ruptura com a herança da imagem-movimento enquanto linguagem dominante. Não necessariamente algo melhor, mas uma reacção essencial, algo capaz de retirar o espectador do confortável lugar de hipnose pela transparência, para o obrigar a confrontar os modos de narração, ou seja, “Já não só ‘fazer-nos ver’ (a expressão de Griffith) mas, literalmente, fazer-nos descobrir” (Costa, 2008). Essa reacção é deliberadamente provocada, em primeiro lugar, através da unidade menor de um filme: o plano. Assim, como propõe Deleuze (2006),

A imagem-movimento tem duas faces, uma em relação aos objectos de que ela faz variar a posição relativa, a outra em relação a um todo que ela exprime uma mudança absoluta. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se se assimilar a imagem-movimento ao plano, chama-se enquadramento a primeira face do plano voltada para os objectos, e montagem a outra face voltada para o todo. Donde uma primeira tese: é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá desta maneira a imagem *do* tempo. É, pois, o acto principal do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indirecta, porque decorre da montagem que liga uma imagem-movimento a uma outra. (p. 53)

Com o cinema moderno, a imagem que entrava deliberadamente em ruptura com essa representação indirecta do tempo deixava de ser considerada uma anomalia, para conter em si uma nova possibilidade: não uma imagem *do* tempo, mas uma *imagem-tempo*, isto é, uma imagem livre de “centros”. Assim, prosseguia Deleuze:

Aquilo que chamamos normalidade é a existência de centros: centros de revolução do próprio movimento, de equilíbrio de forças, de gravidade dos móveis e de observação para um espectador capaz de conhecer ou de apreender o móbil e de marcar o movimento. Um movimento que se esquia à centragem, de um modo ou de outro, é como tal anormal, aberrante. (...) Ora o movimento aberrante põe em questão o estatuto do tempo como representação indirecta ou quantidade de movimento, visto que este escapa às relações de quantidade. (p. 55)

Deleuze reitera constantemente ao longo de *Image-Temps*, através da indicação de um vasto leque de autores e filmes do mesmo período, que é essencialmente a necessidade de uma crise sobre essa normalidade cinematográfica vigente, que nunca teria sido possível no início da história do cinema. Deleuze não prefere esta nova

qualidade heterogénea das imagens em detrimento do cinema da montagem ou das motivações narrativas causais, mas alega que o aparecimento de uma imagem-tempo directa e independente era uma ruptura necessária para a existência de novas possibilidades narrativas e sensoriais. O que Bazin via como um projecto de um novo tempo nas cenas de *Umberto D*, Deleuze confirmava agora, com muito maior facilidade, através de exemplares novos filmes, uma clara tendência para a prevalência de outros elementos: ‘universos’ auto-conscientes, com novos sentidos e signos (“opsignos e sonsignos”), com novas histórias, novas personagens e elementos formais capazes de desafiar a percepção do espectador e as vicissitudes da linguagem cinematográfica pró-narrativa. Tal como a rapariga que vagueava sem sentido dramático pela cozinha em *Umberto D*, as “personagens, apanhadas nas situações ópticas e sonoras puras”, encontravam-se agora “entregues a algo de intolerável, que lhes é, precisamente, quotidiano” (Deleuze, 2006, p. 61). Mas encontravam-se também num reino de novos tipos de narrativas e modos de narração, com outro tipo de motivações e/ou sob outro tipo de montagem. No entanto, as inovadoras técnicas, formas e conteúdos com que Bazin vibrava nas suas análises, apesar de terem apresentado o tempo sobre os espaços de uma nova forma, não eram evidentemente, neste período analisado por Deleuze, as únicas tendências dominantes, “porque há muitas imagens-tempo directas, por sua vez” (*id.*, p. 143).

O ganho de uma consciência global, por parte dos novos autores, sobre as possibilidades da imagem-tempo levou o cinema de volta às origens da sua linguagem – a reprodução da natureza através do registo do tempo. Sobretudo, conduziu-os a um novo mundo de possibilidades, que, naturalmente, também se havia de esgotar. É a relação entre os espaços e essa nova consciência moderna generalizada sobre a potência da imagem-tempo que aqui nos interessa. No entender de Deleuze (2006), surgiram naturalmente espaços com novas características, entre as quais a ausência de coordenadas lógicas ou causais, mas

(...) o que caracteriza estes espaços é que as suas características não podem ser explicadas de maneira simplesmente espacial. Implicam relações não localizáveis. São apresentações directas do tempo. Já não temos uma imagem indirecta do tempo que decorre do movimento, mas uma imagem-tempo directa de que o movimento decorre. (p. 169)

As considerações de Bazin e de Deleuze sobre as novas formas de entender o espaço através de um novo tempo, livre de convenções dramáticas ou de uma percepção

sensorial motora da imagem-movimento, foram, a par dos filmes por eles analisados, a raiz de uma reformulação oficial da linguagem cinematográfica, no que respeita à relação entre o espectador e o acto criativo do cinema.

3. Da sobremodernidade

O mundo da sobremodernidade não tem as medidas exactas daquele em que cremos viver, porque vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Teremos de reaprender a pensar o espaço.

Marc Augé

Pode dizer-se que a antropologia de uma cidade é o resultado de uma soma entre arquitectura e urbanismo. No ensaio *Não-Lugares – Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, que engloba estes e mais temas, Marc Augé denuncia um momento de passagem entre séculos. A tese é simples: não-lugares são aqueles que, como as auto-estradas, os hotéis, os supermercados ou os aeroportos, se sustentam num princípio de velocidade, parâmetros e movimentos, que visam controlar a presença e circulação dos intervenientes. Em suma, dá-se a abolição da identidade dos espaços e dos indivíduos em prol do crescimento económico. O perigo subtilmente anunciado é, no entanto, mais complexo: os não-lugares são também o perigo do mundo contemporâneo, por excelência.

Augé alerta para que na “realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não-lugares, emaranham-se, interpenetram-se”, logo a “possibilidade do não-lugar nunca está ausente seja de que lugar for” (Augé, 2005, p. 90), como se de um anticorpo da percepção em propagação se tratasse. A este estado do mundo – superabundância de acontecimentos, superabundância espacial e a individualização das referências – Augé chama-lhe sobremodernidade, uma era com vontade de controlo e excesso sobre as sociedades em obrigatória mutação, e que “encontra naturalmente a sua expressão nos não-lugares” (*id.*, p. 91.). O indivíduo corre o risco de perder também a capacidade de percepção e experimentação dos espaços, sem que sequer disso se aperceba e, em última análise, lhe interesse perceber. E corre o perigo de se tornar num inevitável turista de um mundo de não-lugares. Mas um não-

lugar é mais que a anulação da relação entre lugares e indivíduos: é sobretudo a anulação do tempo.

Quando aguardamos por um meio transporte na paragem do metro ou de autocarros, a noção de tempo é abolida pelo pequeno placard que nos dá a certeza de quantos minutos faltam de espera. A tecnologia diz-nos quanto tempo falta e confiamos nela cegamente; mas basta que, ao fim de alguns minutos, o tempo de espera indicado estagne, para nos lembrarmos com impaciência que a natureza tem vícios próprios e incontroláveis. O que, no fundo, a contagem do tempo num placard electrónico estimula é a nossa incapacidade de estar num só momento presente, para querermos estar no seguinte. Nestes espaços do não-lugar “reina a actualidade e a urgência do momento presente” que se medem “em unidades de tempo” (Augé, 2005, p. 87), e é neste sentido que defendemos que o realismo, quando falamos de cinema, é e sempre será uma forma de reacção às realidades que o mundo tenta estabelecer. É uma vontade de resistir através do olhar, visto que a sobremodernidade não é mais que uma vontade de contrariar a capacidade de poder ver.

As teorias cinematográficas que fundaram ou caminharam ao lado do cinema moderno, e em especial as de André Bazin e Gilles Deleuze, foram também uma reacção moral à era da modernidade do século XX. Basta vermos *O Meu Tio* (1958), *Play Time – Vida Moderna* (1967) ou *Sim, Sr. Hulot* (1971), para percebermos que o genial Jacques Tati também pretendia reagir às novas construções e projectos de um impessoal mundo moderno. Dos anos 70 em diante, o domínio das narrativas televisivas assumia-se como um inimigo óbvio, que muitos ainda combatem no campo do cinema documental. Hoje, é sucessivamente reiterada a ideia de que somos filhos da geração *MTV*, pactuantes inertes dos caminhos digitais da globalização e cobaias das novas redes de comunicação.

A velocidade e o excesso são, em suma, o pão e o pecado de todos os dias. Do ponto de vista da sobremodernidade que enfrentamos, a dificuldade de resistir aos estímulos está estritamente ligada à dependência da superabundância de acontecimentos, fluxos e imagens do mundo contemporâneo. Augé (2005) adverte-nos:

Mas os não-lugares reais da sobremodernidade (...) têm a particularidade de se definirem também pelas palavras ou pelos textos que nos propõem: as suas instruções de uso em suma, que se exprimem segundo os casos de maneira prescritiva (‘tomar a fila da direita’), proibitiva (‘proibido fumar’) ou informativa (‘está a entrar no Beaujolais’). (...) Instalam-se assim as condições de circulação

em espaços onde se considera que os indivíduos interagirão apenas com textos sem outros enunciadores para além das pessoas ‘morais’ ou instituições.... (p. 81)

O espaço da sobremodernidade é trabalhado pela seguinte contradição: só conhece indivíduos (clientes, passageiros, utentes, ouvintes), mas estes não são identificados, socializados e localizados (nome, profissão, local de nascimento, local de residência), excepto à entrada e à saída (*id.*, p. 93). Augé refere-se obviamente aos conceitos vigentes em aeroportos, auto-estradas, supermercados e afins, mas é normal que estas citações descrevam também, na perfeição, o estado actual dos vários espaços da cultura no mundo.

Na verdade, o cinema enfrenta, mais do que nunca, a noção de expansão, através de uma imparável migração para outras plataformas, modos de exposição e novos modos de recepção, totalmente inversos ao dispositivo dominante do século XX: o do espectador e da sala escura, sujeitos à duração de um filme projectado na tela. A distribuição nos mercados comerciais internacionais é praticamente subjugada à abundância das produções norte-americanas, e os melhores e mais significantes festivais de cinema fazem cada vez mais lembrar os procedimentos de um aeroporto, ao controlar os itinerários de cada espectador, autor ou obra (viajante, destino e bagagens). De facto, há mesmo filmes que não podem ingressar em certos festivais pelas mesmas razões que uma mala de viagem não pode ingressar no avião – por não respeitar as dimensões requeridas; há autores cuja nacionalidade motiva tratamentos de exclusividade exótica ou de exclusão xenófoba; e há os espectadores que são convidados a praticar turismo cinematográfico, ‘bombardeados’ por informação parcial e estimulados a presenciar cada momento único da viagem.

Talvez por isso seja mais importante do que nunca saber responder a esta situação com o próprio cinema, que de vez em quando nos mostra que é possível reagir. Se *Não-Lugares* tivesse direito a uma adaptação cinematográfica, seria *Filme Socialismo* (2010), de Jean-Luc Godard. Godard filma a forma da sobremodernidade tal como ela é no presente: uma sobrecarga de imagens sem sentido. A primeira parte do filme é justamente passada num não-lugar – um cruzeiro turístico que não é mais que uma cápsula do tempo, ou até uma tentativa de sintonização via-rádio, à deriva, numa frequência de imagens da História imbricadas nas da presente Europa. Além de ser um filme radical e exigente, com um *leitmotiv* tipicamente godardiano, perfeito para um filme-pensamento feito de colagens, é, ainda, um modo de reacção. Perante *Filme*

Socialismo, sinto-me provavelmente como muitos na minha idade se sentiram na sua época em relação a *Fim-de-Semana* (1967): sem conseguir esquecer magníficas imagens, sons e palavras e, simultaneamente, inseguro perante uma construção tão desafiante, que me coloca na responsabilidade de, enquanto espectador, saber do que fala cada referência daquele filme. É nessa exigência ao espectador que reside o segredo do cinema contemporâneo.

Filme Socialismo é uma reacção radical e uma resposta à altura da sobremodernidade do mundo. Falemos agora um pouco daqueles que fazem do uso do tempo uma possível forma de desafiar a sobremodernidade do cinema.

4. Breve nota sobre cinema contemporâneo e alguns planos longos

No actual contexto internacional do cinema contemporâneo com sucesso de mercado, circunscrito pelos circuitos festivaleiros e pela distribuição comercial internacional, é supérfluo procurar características que tentem aproximar grupos ou conjuntos de filmes de um movimento moderno, pós-moderno ou reformador. É certo que há sempre traços, estilos e tendências consonantes, mas até os melhores cineastas contemporâneos carregam cada vez mais o peso da história do cinema nos ombros, com um sentido auto-consciente extremamente apurado, livre e no entanto acorrentado. Há muitos bons e perfeitos filmes, mas entre eles cada vez mais raros e longínquos casos nos quais se vislumbra uma entrada num novo portal da linguagem cinematográfica – como por exemplo Bazin teve a capacidade de o fazer pelas suas análises, em ‘tempo real’.

Se *O Tango de Satanás* (1994), de Béla Tarr, foi dos últimos e esporádicos casos a abrir um portal para um novo regime cinematográfico, que portas abriu o mais recente *Cavalo de Turim* (2011), do mesmo autor, apesar da sua espectacularidade e solidez? Abriu certamente caminhos a percorrer na discussão e análise do pensamento no universo da filmografia de Tarr. É esse, aliás, o fórum mais comum de discussão, crítica e análise académica nos dias que correm: o do universo auto-regulado e auto-consciente, de signos e significados próprios de cada autor. Mas citei *O Tango de Satanás* porque, à semelhança de muitas obras de ruptura, já hoje há distância suficiente para afirmarmos que se trata de um caso que ‘perfurou’ mais fundo, um caso digno da

sala de troféus daqueles que “reinventaram o tempo cinematográfico” (Hames, 2001). À semelhança de *O Nascimento de Uma Nação* (1915, Griffith), *Nanuk, O Esquimó* (1922, Flaherty), *O Mundo a Seus Pés* (1941, Welles), *O Rio Sagrado* (1951, Renoir), *Stromboli* (1951, Rossellini), *Fim-de-Semana* (1967, Godard), entre tantos outros que, por razões diferentes, reinventaram o tempo do cinema, *O Tango de Satanás* só abriu uma nova etapa do cinema contemporâneo. Esta obra de Béla Tarr abalou a consciência do Tempo narrativo e disnarrativo, sob forma de reacção à crescente tendência da câmara ao ombro, inquieta e ‘envenenada’ pelas inovações técnicas do digital, que caminham em paralelo com a explosão de informação nos meios de comunicação e com o veloz ritmo da sobremodernidade digital.

Ao longo da última década, em consonância com a obra colossal de Tarr (e não necessariamente por influência dele), autores como Pedro Costa, Lisandro Alonso, Albert Serra, Apitchatpong Weerasethakul, Lav Diaz, Jia Zhang-Ke, Bruno Dumont, Alexander Sokurov, ou até mesmo o mais ‘recente’ Kiarostami, mostram que o uso do tempo interior e independente nos planos (portanto, aquele onde o tempo dos acontecimentos, dos não-acontecimentos ou dos simples gestos se desenrola de forma deliberadamente desregulada do resto da unidade) é crucial para a elaboração do pensamento e/ou da atmosfera global do filme em que se inserem. Falamos de autores que, de forma inquestionável, reclamam um importante lugar no cenário do mais importante e respeitado cinema contemporâneo internacional, apesar de serem ainda poucos aqueles que, através da análise, os tentam agrupar em torno do modo singular com que abordam o tempo ou a primazia pela contemplação.

No entanto, e recorrendo de novo às palavras de Adrian Martin (2010), poder-se-á dizer que “the modern cinema, more than ever, is defined in the tension between a drive towards speedy cosmopolitanism (...) and a will to regionalism, a desire to sit in one place and observe how the forces and traces of history sink deep there”, confirmando que o interesse pela discussão crítica de cada universo autoral remete mais para os respectivos contextos políticos, sociais e estéticos de cada obra que para um novo tratamento formal do tempo. Os filmes dos autores acima nomeados posicionam-se, sem dúvida, dentro de estratégias estruturais onde as componentes temáticas e estéticas dominam com distinção o texto da obra. Embora em algumas cenas ou sequências o tempo se faça sentir, ao assumir o controlo da *mise-en-scène*, ou até mesmo nos casos onde a duração global é levada além do limite médio de um filme

(como em *O Tango de Satanás*, com as suas seis horas), é a atmosfera sociológica, política ou simplesmente disnarrativa, a par do traço estilístico do artista, que orienta as principais coordenadas da maioria dos filmes e, consequentemente, com maior repercussão na sua análise e dissecação crítica e académica.

Sobre o modo de tratamento sensível do tempo em muitos filmes destes realizadores, não é por acaso que Andrei Tarkovsky constitui, para quase todos, uma referência paternal. Falamos de um cineasta que, entre todas as qualidades, possuía um tal sentido de moldagem e submissão perante o tempo dos planos, que chegou a conseguir que a espiritualidade e a divindade se sintam nas cenas mais quotidianas e banais das suas obras. Lembremos, por exemplo, a segunda sequência de *Andrei Rublev* (1966), em que três monges, para se abrigarem da chuva, entram num bar repleto de gente que observa as palhaçadas de um bobo: é impossível explicar a natureza transcendental desta sequência, sem que se sinta o seu tempo interior, que domina pela imagem e pelo som todos aqueles rostos humanos. É uma cena cheia de tudo e cheia de nada. É o mundo contido num lugar, onde o “carácter particularmente metafísico do filme e a reflexão espiritual que se instala desde o início constituem o núcleo de criação da atmosfera fílmica” (Gil, 2005, p. 42). É, nas pretensões ideais do próprio Tarkovsky, “uma imagem ligada ao concreto e material, que ainda assim envereda por caminhos misteriosos que nos levam às regiões do espírito” (*apud* Halligan, 2000).

Em *No Quarto da Vanda* (2000), *Honra de Cavalaria* (2006) ou *Cópia Certificada* (2010), Pedro Costa, Albert Serra e Abbas Kiarostami, respectivamente, levam alguns planos ou cenas-chave ao limite da sua duração, com enfoque no diálogo entre duas personagens. Os planos desafiam a restante estrutura narrativa, na medida em que entregam o tempo deliberadamente à relação entre os intervenientes, seja no silêncio, seja na palavra. São planos que pedem por contemplação e que, simultaneamente, desaceleram a nossa percepção, criando uma ruptura desejada com o movimento geral da obra, ou simplesmente com os planos ou cenas que se lhes antecederem e se lhes seguem. Não é uma questão de contraste, é apenas a reivindicação de uma independência dos planos em questão. Falamos, portanto, de planos livres, imagens-tempo inseridas na estrutura da obra a que pertencem – uma estrutura geral que, ainda que abrindo caminho para tempos como estes, não faz a sua linguagem depender da duração, isto é, de um tempo condutor. Se estes filmes fossem, digamos, um mapa de um país, então aqueles planos que se destacam pelo tempo seriam

a capital... embora nem todas as capitais sejam as cidades mais representativas de um país.

Este tipo de planos, cenas ou sequências de maior duração no interior de um filme, com uma estrutura específica e singular, a par da capacidade de filmar em suporte digital e da vontade de contrariar o mercado sobremoderno das imagens velozes, trouxe a uma parte do cinema contemporâneo uma tendência generalizada para se ‘abusar’ do tempo e da duração. Dessa tendência, surgiu o termo *Slow Cinema* para abarcar um largo e reconhecido conjunto de filmes e autores da última década do novo milénio. Escusado será dizer que, por mais adequada que se verifique a expressão, em muitos casos, é praticamente impossível agrupar ou aproximar filmes e filmografias com base nesta tendência. De que falamos, então, quando falamos de *Slow-Cinema*? A questão fundamental que se coloca é se falamos de um cinema de reacção formal, por oposição aos modelos comerciais dominantes onde a vertigem e o efeito controlam as formas narrativas, ou se falamos de um cinema que, motivado pelo contexto técnico e evolutivo da linguagem, apenas cumpriu a função natural de ‘regressar às suas origens’, sem que, por isso se oponham a um outro pólo cinematográfico. No fórum de discussão crítica *online*, dois pontos de vista extremamente coerentes, se bem que divergentes, ilustram perfeitamente este confronto. Em 2008, sobre um conjunto de realizadores (como os referidos acima, neste capítulo) com elevado estatuto internacional adquirido no circuito dos festivais mais importantes, Matthew Flanagan escreve:

The formal characteristics shared by these filmmakers are immediately identifiable, if not quite fully inclusive: the employment of (often extremely) long takes, de-centred and understated modes of storytelling, and a pronounced emphasis on quietude and the everyday. In light of the current prevalence of these stylistic tropes, it is perhaps time to consider their reciprocal employment as pertaining not to an abstract notion of ‘slowness’ but a unique formal and structural design: an *aesthetic of slow* [that] constitutes a cinema which compels us to retreat from a culture of speed, modify our expectations of filmic narration and physically attune to a more deliberate rhythm. Liberated from the abundance of abrupt images and visual signifiers that comprise a sizeable amount of mass-market cinema, we are free to indulge in a relaxed form of panoramic perception; during long takes we are invited to let our eyes wander within the parameters of the frame, observing details that would remain veiled or merely implied by a swifter form of narration. In terms of storytelling, the familiar hegemony of drama, consequence and psychological motivation is consistently relaxed, reaching a point at which everything (content, performance, rhythm) becomes equivalent in representation.

Para Flannagan, os planos de longa duração representam, assim, a égide de um cinema de reacção ao contexto exterior, onde a “estética do lento” se faz sentir, entre outras, pela dilatação do tempo, sob a forma de oposição aos processos de desenvolvimento dramático e narrativos dominantes. Em resposta ao mesmo artigo de Flannagan de 2008, Harry Tuttle, um empenhado e entusiasta utilizador da blogosfera internacional, que, no seu site *Unspokencinema*, tenta circunscrever origens, fronteiras, traços e tendências daquilo que designa como “Contemplative Contemporary Cinema”, comenta o seguinte:

The way Flanagan phrases it implies that this ‘slow trend’ corrects the speed of the filmic representation, whereas, according to me, it is rather a return to pre-Griffith narration, before cinema started to modify real-time continuity with elliptical ‘continuity’. Slow cinema doesn’t modify time, it restores the perception of time we usually have in real life. Thus an aesthetic of slow doesn’t position itself in reaction to elliptical narrative (...) In short, Reality is the common source of content for both types of cinema (...). And making one a consequence of the other (while they are separate routes of representational history) underestimates the originality of this trend. I insist to give this trend its rightful role, as a generator of original representation from Reality itself, instead of making it a conjunctural [*sic*] reaction to a later representational form. (Tuttle, 2010)

Se, para uns, os planos de longa duração contêm, inadvertidamente ou não, um comentário *off* à sobremodernidade exterior ao filme, para outros trata-se apenas da confirmação de uma tendência estilística com raízes na ontologia da imagem cinematográfica. É com naturalidade que, no seio desta discussão, estes e outros cinéfilos ilustram os seus turvos pontos de vista com referências inevitáveis à teoria realista de Bazin, que adivinhava um futuro para o tratamento justo do tempo no cinema. Ironicamente, os sólidos contributos de Bazin para uma reforma da concepção do tempo no cinema dão razão a ambas as facções. Por um lado, a própria vontade de tornar a duração real dos acontecimentos na acção central de um filme, ou de uma cena, era, para Bazin, uma reacção aos modelos narrativos dominantes em meados do séc. XX, tal como Flannagan advoga a favor do *Slow-Cinema* no contexto actual. Por outro lado, essa vontade de trabalhar o tempo real encontra hoje a sua plenitude nas possibilidades do suporte digital, levando Tuttle a ver num criterioso conjunto de filmes a maturação de uma nova e autónoma etapa da história do cinema. Insolentemente desacelerado ou naturalmente lento, aquilo que impossibilita este confronto de ideias sobre um tipo de cinema contemporâneo ligado a um novo tratamento do tempo é precisamente aquilo que o faz existir: os seus filmes. Falamos de filmes que, como a

Vanda, de Pedro Costa, a *Cavalaria*, de Serra, ou a *Cópia*, de Kiarostami, por mais semelhanças que partilhem, se desenrolam dentro de estruturas totalmente autónomas, singulares no seu pensamento e conscientes do que existe para trás, na história do cinema.

Voltemos, pois, um pouco atrás nessa história, para desenterrar algumas das mais sólidas raízes de um tempo não só estético ou reactivo, mas sobretudo estruturante.

5. Linhas do tempo – cenas de *O Gosto do Saké* e *A História de Louisiana*

O meu interesse particular por este género de planos, cenas ou sequências, onde o sentido de duração se faz sentir pela maneira de filmar o espaço, explica-se por, aqui e acolá, ir descobrindo que alguns filmes dos maiores realizadores da história do cinema estão povoados por estes pequenos intervalos de tempo que dominam todo um bloco de um filme. E a partir do momento em que um espectador, seja ele qual for, se começa a interessar pelos modos de tratamento do tempo, é inevitável que se passe a dar maior atenção e apreço aos filmes de Yasujiro Ozu.

Os filmes mais celebrados do final da carreira de Ozu são, de uma maneira geral, compostos por momentos rotineiros, banais. Velhos conhecidos que se reencontram num bar ou que jantam juntos, pequenas preocupações familiares entre pais e filhos, sinais de singelas desavenças geracionais e culturais no interior de uma civilização em mutação no pós-guerra, etc. É acima de tudo pela forma de contar estas histórias que Ozu consegue comunicar algo muito raro e difícil de expressar por palavras.

Depois de ver pela primeira vez *O Gosto do Saké* (1962), dei por mim a concluir que o filme era demasiado simples, sem nada de especial. Talvez por *Viagem a Tóquio* (1953) ou *Fim de Verão* (1961) – os filmes que eu já havia visto – serem mais incisivos, ao decorrerem sobre um tema mais épico no primeiro plano (a mutação e decomposição de uma civilização através do microcosmos familiar), não tenha então conseguido ver o que de mais tocante e transcendente compõe *O Gosto do Saké*: a sua grandiosa simplicidade.

O filme resume-se numa frase: um pai tenta arranjar um casamento para a filha solteira, até que o consegue. Ozu parece satisfazer-se em filmar este drama de forma

desdramatizada, com a eficácia de uma incomparável e inigualável estética. No decorrer da acção, vai ‘mergulhando’ a câmara nos vários momentos que se seguem, sem uma lógica totalmente causal. Só depois de um segundo visionamento do filme, sobretudo à entrada da sequência final, consegui entender o grandioso uso do tempo que Ozu aplica nas entrelinhas da estrutura. O pai, já depois de ter ‘entregado’ a filha (que até ali vivia consigo e cuidava das lides da casa), sai de um jantar com dois velhos amigos. Ligeiramente embriagado, dirige-se a um bar no centro da cidade, onde costuma observar a empregada, que lhe faz lembrar a sua falecida mulher. Um outro filme convencional talvez ‘arrumasse’ a questão dramática nesta cena, socorrendo-se de algum tipo de triunfo ou derrota, um clímax, portanto, pelo facto de pensarmos que o pai se poderá declarar heroicamente à empregada. Mas não. Vemos apenas mais uma noite igual ou semelhante às muitas que presumivelmente se lhe seguirão: a empregada cumprimenta o protagonista, amavelmente, e serve-lhe uma bebida. De seguida, continua a limpar copos, num gesto rotineiro. Dois homens embriagados estão sentados ao balcão. Um hino imperial japonês toca no rádio. Uma lâmpada ameaça fundir-se, mas mantém-se acesa. A outra empregada vagueia pelo bar, servindo outros clientes. Até que o pai se vai embora e, chegado a casa, apercebe-se (e apercebemo-nos) que já lá não vive a filha, que agora se casou. Observamo-lo, embriagado, a vaguear por uma casa que já não é a mesma, e sabemos, ou presumimos, que mil memórias tristes lhe passam pela cabeça, em cada plano que o vemos a olhar o vazio. Antes de se dirigir para a cozinha, onde, cansado, se senta numa cadeira, Ozu mostra-nos os espaços desabitados de uma casa que, em tempos, já foi um lugar.

Este filme magnificamente depurado “tende para a ideia contemplativa do vazio”, confirmando-se a ideia de que num “filme de maturidade de Ozu, é facto que *less is more*” (Rodrigues, 2000, p. 120) O que rege toda esta sequência final – pela sensibilidade da montagem, pela genialidade dos enquadramentos, pela composição atmosférica dos espaços e, sobretudo, pela aparentemente simples *mise-en-scène* repleta de gestos quotidianos das personagens – é o Tempo. Já não há mais narrativa, já não há história. Restam apenas memórias de uma vida e de um lugar que, durante o filme, Ozu nos fez sentir através de cenas igualmente simples e pacíficas, mas puramente documentais de uma época de transição cultural. Os lugares mundanos contêm em si simples ocasiões e, simultaneamente, reflexos de uma comunidade.



Figura 2 e 3 – *O Gosto do Saké* (1962), de Yasujiro Ozu

E porque falar de comunidade lembra mais um grande realizador, Robert Flaherty, falemos então de dez minutos de tempo estruturante, no seu derradeiro filme, *A História de Louisiana* (1948). Em *Nanuk, O Esquimó*, Flaherty já havia demonstrado, como assinala Bazin (1992), que experiência da caça podia ser, através do uso do ‘tempo real’ no plano, avassaladora:

O que conta para Flaherty no *Esquimó* a caçar a foca é a relação entre o esquimó e o animal, a amplitude real da expectativa. A montagem poderia sugerir o tempo, mas Flaherty limita-se a mostrar-nos que a expectativa e a duração da caçada é a

própria substância da imagem, o seu verdadeiro objectivo. No filme, este episódio comporta pois um único plano. (p. 75)

Em *Louisiana Story*, no entanto, uma das mais potentes sequências estruturadas pelo tempo da experiência registada recorre principalmente à montagem. Falamos da sequência em que, à passagem da primeira meia hora do filme, o rapaz protagonista é convidado por dois engenheiros a subir para a plataforma petrolífera que está prestes a iniciar uma perfuração no rio em que o rapaz costuma vaguear, diariamente, num pequeno barco. O rapaz recusa o convite e a imagem encadeia para negro. A sequência seguinte, de dez minutos de duração, dá-nos a ver a reaproximação do rapaz, a par de todo o processo mecânico de perfuração. As engrenagens, os encaixes das peças, os ritmos maquinais e os sons quase sinfónicos da magia industrial de uma perfuração apresentam-se-nos numa sequência de imagens relativamente velozes, mas cujo gesto interior (seja humano ou maquinal) é sempre contemplável e legível. No meio destas imagens puramente documentais de um processo industrial e implacável, começamos a ver, na escuridão silenciosa da noite, a aproximação do rapaz à plataforma, no seu encantador barco, no meio do calmo rio, de uma forma quase onírica. Noutra imagem mais à frente na sequência, vemos o rapaz a surgir de uma sombra no interior da plataforma, como quem entra num novo mundo. No final, vemo-lo já perto de um dos engenheiros que antes o convidara, observando o processo que, nos últimos minutos, havia sido mostrado aos espectadores. O final da sequência acaba como os sonhos costumam acabar: o pai do rapaz surge e chama-o (acorda-o?) para voltarem a casa.

Nestes dez minutos certos, temos aquilo a que podemos chamar de estrutura fílmica ordenada em função do tempo. Se, por um lado, Flaherty preenche a cena com um tipo de mostragem documental pela montagem rítmica que é caracterizada nos textos teóricos de Eisenstein, por outro lado, contradiz essa imponência maquinal com entrecortadas imagens poéticas, misteriosas e quase sonhadas de um rapaz que, secretamente, deseja entrar num novo universo, num novo lugar... e num novo tempo, totalmente diferente do seu: o tempo do sonho. Fora desta cena e no resto do filme, é o universo do rapaz que completa o retrato de *Louisiana* – um retrato de uma relação entre uma pequena família e uma equipa petrolífera. Em suma, o retrato de duas comunidades num Lugar.



Figuras 4, 5 e 6 – A História de Louisiana (1948), de Robert Flaherty

Como num mapa, há linhas que ligam diversos pontos, e um filme é um mapa, na medida em que é composto de opções e escolhas que se traduzem nessas linhas que ligam pontos de partida e pontos de chegada. Mas *O Gosto do Saké* e *A História de Louisiana* sustentam-se num mapa cujas coordenadas são outras além do tempo. São mapas em forma de retrato de uma família e do lugar que elas habitam.

Algumas das linhas e pontos que completam este retrato são, sem dúvida, do domínio do tempo que um dia Bazin projectou em duas cenas de *Umberto D*, ou do domínio da imagem-tempo que Deleuze definiu para o cinema moderno. São também

linhas do tempo que, por nos permitirem olhar os espaços, os transformam efectivamente nos “lugares antropológicos” de Augé (2005, p. 39-64). Mas são, sobretudo, dois geniais mapas estruturados por um olhar que incide sobre o geral (uma civilização e uma comunidade em mutação), a partir do particular (uma família onde um pai tenta arranjar um casamento para a filha e uma família onde o pai deixa o filho vaguar pelo pântano, num pequeno e mágico barco).

Falemos agora daqueles que fizeram de um filme no seu todo um mapa do Tempo.

6. Raízes de um tempo estruturante – Espaço como acção em *Empire* e *Wavelength*

Paradoxalmente, é obrigatório e proibido começar as primeiras linhas deste capítulo com referência a *Empire* (1962), de Andy Warhol. A razão obrigatória prende-se com o facto de o próprio autor ter desejado filmar a passagem do tempo enquanto matéria principal. A razão proibitiva é, para além do facto de eu não ter visto o filme na íntegra, estar a incluir na discussão uma obra que sai das fronteiras do mundo cinematográfico, devido ao heterogéneo corpo de trabalho do autor em questão.

Empire é, ainda assim e muito possivelmente, o maior e mais simples mapa do tempo na história da arte, ou, pelo menos, um dos melhores exemplos de como os elementos interiores de um filme podem ser subjugados à ideia de tempo. À parte da mítica questão de ter sido intencional, por parte do autor, que este nunca fosse um trabalho passível de ser efectivamente visionado na sua duração exacta numa sala de cinema, falamos de um filme de uma ambição e sentido crítico totalmente extemporâneos. Que pensaria André Bazin de *Empire*, um filme que assenta no mesmo dispositivo narrativo em que as primeiras reproduções do mundo em movimento, dos irmãos Lumière, assentaram? Porque, claro, falamos dessa intenção minimal, com a ‘pequena’ diferença de levar o tempo da reprodução da realidade cinematográfica ao limite. Se quase toda a história do cinema, assim como a maioria das actividades dos últimos dois séculos são sinónimo de dependência do imparável andamento cronometrado do tempo, então, *Empire* é um desafio às próprias convenções do mundo moderno, um mapa do tempo que destrói a concepção do tempo exterior, pela extensão

do tempo interior (8 horas e 5 minutos de duração), em função da paisagem. Um mapa que, a ser corajosamente percorrido, certamente nos ‘retira o tapete’ das coordenadas temporais, deixando-nos totalmente entregues a um lugar passível de conter em si um milagre e o que de mais natural há no mundo – uma paisagem da construção do Homem face à natureza do tempo, entre o pôr-do-sol e a escuridão da noite.

Concluída esta primeira referência, e porque falamos de estrutura enquanto acto estratégico, é necessário passar a referir *Wavelength* (1967), de Michael Snow. Enquanto Gordard, do outro lado do Atlântico, estilhava por completo as ossificações do tempo da herança narrativa com *Fim-de-Semana*, Snow dava a conhecer uma misteriosa paisagem interior, uma sala, onde pouco se passa, através de um ‘simulado’ plano-sequência de 45 minutos, com um constante e lento *zoom-in*. Considerado nos Estados Unidos como um dos filmes pioneiros do significant movimento *avant-garde* da segunda metade dos anos 60, *Wavelength* é, nas palavras do historiador P. Adams Sitney, epíteto de um cinema “of structure in which the shape of the whole film is predetermined and simplified” (*apud* Butler, 1999, p. 117).

Em *Wavelength*, a predeterminação da forma como experiência sedutora e exigente não é senão mais uma confirmação da indissociabilidade entre espaço e tempo, quando registados em filme. Além de um estudo visual sobre a influência do *zoom*, enquanto movimento técnico, estético e narrativo, sobre um enquadramento fixo, *Wavelength* é um convite à imersão num espaço que “é, em si mesmo, a acção” (Costa, 2008). À medida que o *zoom* nos coloca, literalmente, cada vez mais dentro do espaço, aproxima-nos igualmente de uma fotografia pendurada na parede. No final do filme, o mesmo movimento ‘penetra’ o objecto em questão, que é uma paisagem do mar, um portal para um espaço exterior infinito. É a abstracção total e, por consequência, a única saída possível daquele lugar que nos últimos 45 minutos nos ‘sugou’ a percepção, sem qualquer quebra no dispositivo estrutural.

Contextualmente, os anos 60 foram o culminar da migração do pensamento moderno europeu (em fuga aos regimes totalitários dos anos 30 e 40) para a América do Norte, aproveitando a ‘boleia’ de uma agilização dos meios técnicos, que, por sua vez, permitiam uma maior individualização do pensamento e meios de acção artísticos (Butler, 1999, p. 115). Experiências como *Empire* e *Wavelength* assinalam o início de uma nova geração de cineastas marginais, que deixaram marcas de tal forma radicais no uso do tempo e na observação dos espaços que, até hoje, perduraram e circulam no

cerne do mais exigente cinema contemporâneo. Foram os anos da consumação da paisagem não mais como “fundo ou motivo” narrativo, mas como “gênese e veículo de acção”, pelo que dizer “que essa é a altura em que o tempo se converte na primeira matéria dos filmes é dizer a mesma coisa, porque tempo é espaço em transformação” (Costa, 2008).



Figuras 7 – Empire (1962), de Andy Warhol



Figuras 8 – Wavelength (1967), de Michael Snow

7. Mapas do Tempo (*Alumbramiento*, *Ten Skies*, *Crude Oil* e *Cinco Dedicados a Ozu*)

Alumbramiento

(...) primeiro, tens de ter uma ideia, e só depois trabalhas a matéria para lhe poder dar uma certa forma.

Pedro Costa

É estranho falar da reprodução cinematográfica da realidade como uma possibilidade do tempo se, na verdade, o cinema não é mais que um exercício de contenção da realidade sob diversos parâmetros. O próprio conceito de duração de um filme é, por excelência, o exemplo de um dispositivo de controlo sobre a duração infinita da realidade. Sem irmos tão longe, comecemos por falar de um daqueles exercícios necessariamente contraditórios.

Em 2002, Victor Erice foi um dos realizadores convidados a realizar uma curta-metragem, em modo de exercício/encomenda para uma antologia intitulada *Ten Minutes Older*, de quinze segmentos. O exercício proposto aos realizadores era o de, num tempo limite de 10 minutos, filmarem uma história com um tema comum: o tempo. Não deixa de ser curioso que o ponto de partida de um exercício sobre o tempo dependa de uma contenção do filme pela estipulação de uma duração proibitiva. Se a maior parte dos realizadores, como era de esperar, não conseguiram ir além da realização das típicas curtas-metragens estruturadas por uma narrativa anedótica, Jim Jarmusch e Jean-Luc Godard alcançaram mais que isso, levando à letra o conceito do tempo como tema e não como motor de arranque ou acompanhamento narrativo. Mas como em todos os sistemas com regras ou convenções, houve não só espaço para aqueles que souberam virar as condicionantes do próprio sistema a seu favor, como houve também espaço para algo de mágico acontecer. Esse algo é *Alumbramiento*, o segmento da autoria de Erice.

Em *Alumbramiento*, assistimos a uma descansada tarde numa modesta aldeia espanhola, na qual coexistem pacífica e rotineiramente diversas personagens, de todas as idades. Entre outras situações, crianças brincam num carro imóvel, abandonado; uma mulher, na cozinha, amassa a massa com que fará o pão; um idoso faz paciências com

um baralho de cartas; um cão dormita ao relento. Mas o vértice narrativo destes diversos espaços dá-se quando uma cicatriz rebenta no corpo de um recém-nascido, durante a hora da sesta da sua mãe. Através da técnica da montagem alternada, Erice faz desse um momento ímpar, pontuado por outros momentos que entre si vão rimando, ao longo de uma tensão crescente, motivada pelo facto de ninguém se estar a aperceber do perigo de vida que assombra o bebé. No final, sem sabermos bem porquê, uma ‘voz’ finalmente repara no pequeno acidente que quase resultava em tragédia. O bebé é curado muito naturalmente pelas mãos que antes amassavam o pão, e tudo acaba bem e em família.

Todavia, num primeiro, segundo ou terceiro visionamento, percebemos que esta narrativa de *suspense* é, em *Alumbramiento*, a última das suas camadas estruturais. Aquilo a que assistimos ao longo destes 10 minutos é a uma ampliação total do tempo interior do filme, pela enumeração de metáforas visuais, imersas num específico ritmo de montagem, dominado pela passagem de planos com efeito de encadeado como recurso. Esta técnica é essencial para a criação de uma atmosfera temporal no filme, onde cada momento é um “momento-contacto fundamental para a linearidade formal” (Gil, 2005, p. 148), ganhando a temporalidade um “duplo sentido” em que a força que se liberta de um plano contamina o seguinte, de forma a comprimir a elipse para “permitir uma economia temporal” (*id.*, *ibid.*).

Numa exposição oral a que tive a oportunidade de assistir sobre o filme, em Outubro de 2013, na Cinemateca Portuguesa, Erice referiu que o tempo diegético do filme é o tempo imaginado da personagem do rapaz que, no início, desenha no pulso um relógio sem horas. Cito o autor, porque não há efectivamente melhor maneira de descrever a estrutura de *Alumbramiento*: uma sucessão de eventos mundanos, imersos no tempo imaginado de uma criança – o tempo de uma memória da infância, portanto.

Falamos de um filme de uma tal riqueza visual, sonora e interpretativa, que todas as outras páginas desta Memória se poderiam dedicar à análise dos elementos que o compõem. Contudo, o que nos interessa aqui é confirmar a existência de um enunciado do tempo, ou aquilo a que já designámos por mapa estrutural. No caso em questão, falamos obviamente de um filme cuja proposta de produção se baseia precisamente nesse ponto de partida. Mas a lição retirada de *Alumbramiento* é que um mapa do tempo como forma estrutural de um filme não reside na dependência de uma duração específica, antes funciona de outro modo. Funciona, em primeiro lugar, pela

ideia de um tema/ forma subjugada a uma primeira camada de tempo que se faz sentir sobre a percepção do espectador, que, por sua vez, é motivado em função dos acontecimentos interiores dos espaços filmados. Noutras palavras, este pequeno gigante filme de Erice é a confirmação de que o realismo tem por essência “fazer aparecer mais realidade no ecrã” (Bazin, 1992, p. 287).

Erice tem sucesso nessa operação, porque, em primeiro lugar, capta, em cada espaço, a acção inerente àqueles que executam tarefas campestres, aos que nada fazem, por inaptidão física ou por superioridade hierárquica, e o ritmo próprios dos gestos. Em segundo lugar, não há uma duração matemática que determine a velocidade de cada espaço na montagem, porque o gesto de cada personagem é relativamente legível em pouco tempo, criando-se um efeito de consonância e rima no ritmo geral das acções e espaços distintos daquela aldeia. Em terceiro lugar, a utilização de elementos sonoros (o tic-tac dos relógios que se funde com o martelar de um prego no exterior ou com o gotejar de uma gota num lavatório) e visuais (são tantos que é impossível enumerar) que, através de uma montagem totalmente tonal, criam uma atmosfera temporal de descrições puras do real. Por fim, dá-se a existência de um vértice narrativo – o perigo de vida do recém-nascido, no qual encaixam alternadamente todos os restantes momentos, que potencia a ideia de contagem decrescente. Em suma, não nos é permitido nem por um segundo esquecer a presença do tempo.

Alumbramiento é a prova de que o cinema pode ser um movimento contraditório entre uma contenção do real e uma expansão do mesmo, pela forma como se o filma. Nas teias do tempo, Erice tece linhas que ligam espaços e acções e que, no seu conjunto, documentam um lugar. Sobra até espaço para, no final, a câmara contextualizar um momento de transição na guerra civil espanhola, impresso num jornal. É como se, tal como em Ozu, o particular (a aldeia) não fosse apenas um reflexo do geral (do país – que Espanha), mas também um cruzamento entre o espaço privado e o político. Contado, é difícil de acreditar na quantidade de elementos e significados abarcados numa tão curta duração de 10 minutos. É, pois, a prova de que até sob os dispositivos de controlo da sobremodernidade do mercado cinematográfico é possível fazer poesia, digna de se ver.

Ten Skies

The artist is someone who pays attention and reports back. A good artist pays close attention and knows how to report back.

James Benning

James Benning, o autor do plano das árvores de *Ruhr*, é um topógrafo do mundo. É-o pelo cinema. Na esmagadora maioria dos seus filmes, como revela em entrevista, interessa-lhe “uma espacialização do tempo e uma temporalização dos espaços” (Benning, 2004). Filma, por sinal, paisagens como acção, e *Ten Skies* (2004) talvez seja um dos mais radicais exemplos dessa intenção. A muitos parecerá absurdo, até impensável, que um filme se possa compor de blocos separados onde tudo o que vemos, em cada um deles, é apenas um enquadramento de céu em movimento: puro engano.

Multipliquemos a duração de *Alumbramiento* por dez. Dez segmentos com dez minutos cada, portanto. *Ten Skies* é aquilo que o título indica a par dessa multiplicação. É a reprodução cinematográfica de dez espaços distintos, com o mesmo tempo de acção. Já não falamos de uma memória subjectiva enquanto matéria de composição; falamos da textura de um mesmo espaço em diversos tempos presentes, onde notar essa presença do tempo é a matéria estética. *Ten Skies* é, neste sentido, o melhor dos exemplos de um filme estruturado pela dimensão temporal do cinema, que é uma dimensão da contradição. Se, por um lado, a divisão em dez capítulos pela duração equivalente confere à unidade geral um carácter de ‘aprisionamento’ matemático do real, por outro, é a escala dos enquadramentos que, pela sua distância, apresenta paisagens aparentemente imóveis, cujo movimento é quase imperceptível. Se há uma tese em *Ten Skies* é precisamente a de que o tempo opera transformações sobre os espaços, e que é preciso tempo para o perceber. Para o comprovar, não há melhor matéria que conjuntos de nuvens, aparentemente estáticas, mas em constante e ténue movimento.

Não mencionámos ainda um pormenor importante, senão mesmo o mais importante de todos: o som. Por cada bloco/plano de um belíssimo pedaço de céu, a par da tipagem e das texturas que nunca se repetem, também o som opera um papel de diferenciação de cada espaço. Assim, se num plano ouvimos, durante dez minutos contínuos, o ambiente stressante de tráfego urbano, noutro domina a calma do que

supomos ser uma área rural em *off*, e noutro ainda ouvimos constantes tiros espaçados de caçadeira, sendo que só a nossa imaginação lhes pode conferir uma origem, isto é, uma imagem. O som é o que confere realidade a cada tempo filmado, por mais ‘mentiroso’ que seja. Aqui coloca-se outra questão fundamental, pois é preciso fazer a pergunta inevitável sobre a correspondência verdadeira entre cada ‘céu’ e cada som ambiente. Não vale a pena esperar ou pesquisar sobre uma revelação do autor, pois além de ser óbvio que, na maior parte dos casos, não se tratará de som directo, é também irrelevante se o é ou não. O exercício de *Ten Skies* é também esse, o de conferir uma realidade em *off* através da imaginação do espectador. Concluindo, a participação activa do espectador é requerida pelo som, para que nunca se deixe ‘adormecer’ no conteúdo pictórico da imagem.

Esta obra é, à semelhança de muitas outras na vasta filmografia de Benning, a confirmação do projecto que Bazin entrevia para a linguagem cinematográfica nas possibilidades do realismo. Nas palavras interpretativas sobre a teoria realista de Bazin, Andrew J. Dudley (1976) constata:

The realistic filmmaker is not an artless man, though his film may appear devoid of artiness. He is skilled in the arts of self-effacement which are first of all human virtues and secondly aesthetic choices. Such a filmmaker can use the interpretive powers of cinema when needs them, but he is acutely aware of the primary and primitive powers of the bare image. While it takes artistry to construct significance through the interpretive powers of film, it takes artistry as well to reveal significance through the unadorned image. (pp. 168-169)

É preciso ter em consideração que na vasta filmografia de Benning, e apesar da sua recusa, é comum associar os seus métodos e técnicas ao movimento estruturalista que agrupou cineastas como Michael Snow, Hollis Frampton ou Peter Kubelka. Esta associação, segundo P. Adams Sitney, surge naturalmente por, devido ao delineamento matemático ou simétrico dos planos que compõem uma unidade geral, haver uma estrutura que se evidencia num “filme que insiste na sua forma” (*apud* Butler, 1999, p. 117).

Mas o que aproxima os filmes de Benning a algo mais que um exercício sobre as formas da linguagem cinematográfica é a forma como os planos ou as cenas conseguem, ainda que sob uma ‘ditadura estrutural’, captar acções totalmente orgânicas, sendo *Ten Skies* um perfeito exemplo disso mesmo. Ora, isto prende-se com o facto de, independentemente dos elementos técnicos com que Benning capta o real (em película

ou digital, por exemplo), haver sempre uma atenção (e uma concentração do olhar) sobre os movimentos independentes da realidade captada. Enfim, Benning consegue realizar com êxito a tarefa de “tornar visível algo que está lá mas [que] ainda não vemos” (Costa, 2008).

Por fim, na fase montagem, é pela leitura dos acontecimentos incontrolláveis reais, registados como movimentos interiores de cada plano, que Benning procede à procura de uma matéria orgânica que se ‘encaixe’ na composição estratégica e formal definida *a priori* das filmagens. É nessa dialética entre matéria orgânica e matéria estrutural que surge um pensamento pelo tempo. Um mapa do tempo por James Benning é, por isso, uma espécie de composição musical que varia entre o ritmo da precursão mecânica imposta pelo homem face ao ritmo imprevisível e improvisador da natureza, tal como em *Ruhr* ou *Ten Skies* se comprova. Se em *Ruhr* esse momento é o do plano das árvores face à passagem violenta dos aviões, em *Ten Skies* é sem dúvida o bloco de céu que se movimenta para a esquerda, por contraste com uma expurgação de fumo de uma chaminé industrial que é soprado para a direita; à medida que esse plano avança, o movimento duplo intensifica-se.



Figura 9 – *Ten Skies* (2004), de James Benning

É sem surpresa que este sétimo de dez planos ‘passa mais rápido’ que qualquer outro. Não é só pela velocidade das texturas interiores do plano serem substancialmente maiores por relação com todos os outros: é a constatação da velocidade do mundo moderno do homem sobre o mundo natural. Não é, assim, uma coincidência que seja também o plano que a maior parte dos espectadores se sinta mais confortável a

observar. Ora, este dado coloca de novo uma questão de reacção: na sobremodernidade vigente, estaremos nós preparados para nos dirigirmos a uma sala de cinema para ver este tipo de filmes mapeados por este tipo de tempo? Sobre o conhecido défice de atenção da generalidade dos espectadores de hoje, o próprio Benning (2004) reconhece que nos encontramos

(...) ill-prepared to view film according to this rubric (...), not only because it dispenses with those traditional narrative modes most closely associated with theatre and the novel, but also for the exceptional patience and attenuation to detail that it demands of its viewers. As such, the experience of viewing (...) is closer to that of the plastic arts, and especially to painting, than it is to literature or the theatre. One looks at these landscapes as they would a painting of the same subject matter. Then again, the control of duration that is central to the medium's ontology distinguishes it from this medium, reaffirming its association with theatre and especially music. Like these two, the experience of cinema is an experience of a specific duration. It possesses a rhythm by virtue of its design. In the case of painting, on the other hand, the experience of time is controlled by the viewer, not the artist.

No caso de *Ten Skies* ou de outros exemplos do universo de Benning, é sobretudo o controlo do autor sobre a duração geral dos acontecimentos que, por oposição a matérias estéticas desafiantes ou radicais, opera um jogo contraditório de sedução pela beleza das imagens e de provocação à paciência do homem sobremoderno. Uma coisa é certa: face à mutação das formas que o cinema hoje enfrenta, através da migração para outras plataformas expositivas, *Ten Skies* apresenta-se como um guardião do templo em que o cinema continua a ser uma experiência da duração. E que melhor forma há de assumir essa posição, senão pela radicalização da própria duração, como quem exige ao espectador um maior 'preço de entrada' nesse templo?

Crude Oil

É impossível recuperarmos a História, mas podemos sentir a sua existência.

Wang Bing

Crude Oil (2008), de Wang Bing, é um documentário sobre o duro trabalho de um grupo de trabalhadores chineses numa plataforma petrolífera, localizada numa montanha da Mongólia interior. O filme tem a duração de 840 minutos. Não que haja nesse dado algum tipo de novidade face à existência de semelhantes durações em alguns

dos maiores filmes da história do cinema. O próprio Wang Bing estreou-se com o monumental *A Oeste dos Trilhos* (2003), mostrando ser um artista sem reservas quanto à elasticidade dos seus documentos da realidade. Ora, *Crude Oil* faz-se notar não pela extensão da sua duração, mas pela maneira como se estende.

Bing filma longuíssimos planos-sequência, alguns com mais de meia-hora de duração, sobre os diversos períodos do dia desta equipa de trabalhadores. Entre momentos em que dormitam à volta de uma mesa, ou em que perfuram a terra através de gestos repetidos exaustivamente, a unidade de medida é a sensação real de cada uma dessas experiências. Não há qualquer estrutura dramática ou a mais pequena sugestão de um *plot*, nem mesmo acontecimentos relevantes (talvez à excepção das conversas dos trabalhadores sobre as duras políticas capitalistas da China). *Crude Oil* é um filme cujo tempo diegético abarca cerca de 40 horas em torno dos poucos espaços que compõem aquela plataforma petrolífera. O conceito é claro: reproduzir, através do tempo, a sensação real da experiência do trabalho daquelas pessoas. Em suma, “trata-se de tornar espectacular e dramático o próprio tempo da via, a duração natural de um ser o qual nada acontece em particular” (Bazin, 1992, p. 344). Mas voltemos ‘um pouco’ atrás.

Logo a seguir ao ‘aprisionamento’ da realidade que é específico da ontologia da imagem cinematográfica, é pela duração que o cinema exerce o seu maior dispositivo de diversos tipos contenção. A instigação de uma duração ‘média’ da longa-metragem remonta a cerca de 1911, em Itália, proporcionada por fenómenos essencialmente culturais, técnicos e consequentemente socioeconómicos, que, a par da ‘explosão’ do sucesso do género histórico, ajudariam a consolidar para sempre o conceito de ir ao cinema enquanto experiência colectiva, em larga escala, como explicitado por Aldo Bernardini (1991):

As modificações que o advento da longa-metragem veio provocar nas estruturas do nosso aparelho cinematográfico [italiano] foram relevantes. O valor do filme como obra criativa, apto a competir, no plano das articulações narrativas e dramáticas, com o romance e o espectáculo teatral, foi entretanto definitivamente sancionado. (...). Além disso, com a longa-metragem, o tempo que se demorava a fazer um filme aumentou também inevitavelmente, provocando um aumento proporcional dos custos de produção e distribuição. Em função das novas exigências, as ‘manufaturas’ viram-se obrigadas a renovar, ampliar e especializar as suas instalações (...) O aumento generalizado dos custos de produção e de distribuição e os riscos mais elevados que a feitura de um filme comportava para produtores e realizadores tiveram toda uma série de repercussões, mesmo a nível executivo, que se reflectiram automaticamente nos preços de bilheteira, que começaram, de facto,

a subir. A programação do filme de longa-metragem – com o aumento de duração de cada espectáculo e a consequente diminuição do número de programas diários – provocou, aliás, também, a ampliação das plateias e o aumento de espectadores presentes nas salas em cada projecção. Os primeiros ‘filmes longos’ foram, de facto apresentados, pelo menos nas estreias, em verdadeiros teatros, alugados para a ocasião. (...) A nova situação obrigou a um aumento generalizado dos preços de entrada nas salas e, portanto, à progressiva exclusão das salas de estreia de todo aquele público popular e proletário que fora o principal frequentador das projecções no período precedente. (p. 49)

Após uma maior apropriação sobre o conceito de longa-metragem por parte da gigantesca indústria do cinema clássico americano, tornou-se uma excepção à regra, evidentemente, até aos dias de hoje, ultrapassar a duração média de um filme (de 90 a 120 min.), a menos que haja uma narrativa épica que motive a expansão dos recursos interiores do filme como motivo extra de interesse para o espectador médio. Mesmo com a chegada das câmaras digitais, que proporcionam uma redução dos custos nos meios de produção e uma margem quase infinita de regravação das cenas, o estigma da duração apropriou-se de tal forma dos moldes narrativos dominantes, que até o espectador sem conhecimento sobre regras básicas de *storytelling* sabe identificar em que zonas do filme se encontram excessos que poderiam ser cortados em função da economia narrativa. Até uma das maiores forças do documentário – a sua liberdade face aos parâmetros da duração narrativa ficcional – se vê constrangida, no momento presente, face à exigência dos festivais documentais em querer cumprir grelhas de programação com *x* número de filmes, ano após ano. Mais que uma contenção ontológica do real, a duração é uma contenção mecânica da ‘anarquia’ cinematográfica.

Voltemos às excepções. *Crude Oil* nasceu de uma iniciativa em conjunto com o Festival Internacional de Roterdão e com a consciência de que nunca chegaria a uma sala de cinema, pela sua ambicionada longa duração. O projecto inicial consistia em cerca de 70 horas de duração sobre o mesmo tema, que estariam disponíveis, ao longo de uma semana, numa sala, na qual o espectador poderia entrar e sair livremente, como sucede num qualquer museu. Wang Bing decidiu, ainda assim, reduzir para 14 horas de duração a montagem final, que foi exibida em quatro partes, distribuídas por dois dias do festival.

É interessante verificar que o resultado final de *Crude Oil* se situa algures na margem entre dois mundos distintos e em voga: o do cinema e o do filme-instalação. À densidade das actividades filmadas quase em tempo real pretendeu-se atribuir,

inicialmente, uma ideia de fuga à duração inerente ao dispositivo cinematográfico da sala de cinema. E, no entanto, após um visionamento, a duração do filme verifica-se tão justa como qualquer outra, pois encontra-se nele, e em pleno, a ideia baziniana de reprodução da experiência levada a um limite. A verdade sobre a duração de *Crude Oil* é que cada excerto recebe direito a um tempo de registo relativamente próximo, em função daquilo que acontece no seu interior, para, dessa forma, operar dentro de um mapa do tempo que se constitui de contrastes. O melhor exemplo de todo o filme é o do plano de um trabalhador que controla o movimento mecânico de uma gigante broca perfuradora, através do manuseamento de uma alavanca, e a relação que estabelece com os planos anterior e seguinte, onde trabalhadores descansam numa monotonia e solidão imensas. Ao contrário da sequência de um tempo mágico em *Lousiana Story*, aqui, o olhar sobre os actos mecânicos da perfuração revela crueza e crueldade.



Figura 10 – *Crude Oil* (2008), de Wang Bing

Falamos de um mapa do tempo que já está muito para lá do domínio do projecto entrevisto por Bazin em *Umberto D*. Contudo, ao analisar *Paisà* (1946), de Rossellini, não deixa de ser curiosa a premonição de um outro realismo: “A unidade da narrativa cinematográfica em Paisà não é o ‘plano’, mas o ‘facto’. Fragmento de realidade bruta, em si mesmo múltiplo e equívoco, cujo ‘sentido’ se manifesta apenas *a posteriori* graças a outros ‘factos’ entre os quais o espírito estabelece relação” (Bazin, 1992, p. 299).



Figura 11 – *Crude Oil* (2008), de Wang Bing

Mais que um projecto do tempo, *Crude Oil* é um objecto que estilhaça as barreiras do cinema pelo registo imponente de puras *imagens-facto*. É um objecto de observação, que leva ao limite as regras do tempo interior dos planos e a duração da unidade geral, de forma a fazer ressaltar a primeira das qualidades da câmara que registou o mundo em 1895: a reprodução da natureza em tempo real. Ainda que o lugar de *Crude Oil* seja o do subsistir na história sem eventualmente ser visto na sua integridade pela maioria dos espectadores, é sem dúvida mais um filme que confirma o realismo como uma reacção ao mundo, ao cinema e à arte, nos dias de tempo formatado que correm. E tem, mais que tudo, a função de um documento histórico que vai além do registo de uma época na China, chegando mesmo a torná-la sensorial. Falamos de um mapa do tempo que delineia um espaço de exploração que quase tende para o infinito, por uma simples necessidade de relação histórica e sensível com a matéria de que trata. Dito de outro modo, se o filme tem um fim, pelo contrário, a vida das suas personagens continua. O mapa estrutural do filme não podia senão ser uma extensão dessa ideia, por mais assustadoras que sejam as suas dimensões. Cabe ao espectador a radical escolha de nele se atrever a aventurar com o olhar.

Cinco Dedicados a Ozu

Abbas Kiarostami representa aquilo que de melhor já presenciei no domínio da estrutura narrativa. Os grandes filmes da sua obra são uma dança entre convenções e subversões narrativas, servindo as estruturas formais como metáforas perfeitas ao tema de cada filme. É o caso do jogo de forças contraditórias em *Close-up* (1990), por exemplo, onde se filma com mentira e verdade a história de um mentiroso honesto.

Foi após a conclusão da primeira montagem de *Cinco Lugares – No exercício da sua função* que, coincidentemente, tive a oportunidade de ver *Cinco Dedicados a Ozu* (2003), de Kiarostami. Levou-me até ao filme a corrente desta investigação sobre o tempo, da qual emergem inúmeros exemplos de listas de ‘filmes contemplativos’. À primeira vista, *Cinco* apresentou-se-me como uma doce e simples contemplação de cinco espaços em cinco planos. Ao espanto dos muitos que não encontram ali Ozu, é-me fácil responder que a relação se estabelece pela pacificação do tempo e pela matriz da simplicidade. Meses depois, e após esta jornada de reflexão sobre a história do tempo no cinema, percebi que é dos cinco lugares de *Cinco* que o princípio estrutural *Cinco Lugares* mais se aproxima, de entre todos os exemplos dados. Lá iremos.

Sobre o primeiro plano de *Cinco*, Kiarostami assume no *making of* que havia duas maneiras de lidar com a questão. Num plano que dura aproximadamente 10 minutos, e que mostra a separação de um pequeno pedaço de madeira em duas partes, à beira-mar, a primeira opção era inserir uma espécie de mecanismo no tronco que, à distância, efectuasse uma micro-explosão que, eventualmente, dividisse o pequeno pedaço. A segunda opção, e a escolhida, seria esperar que o pedaço de madeira simplesmente se desfizesse. Desta forma, Kiarostami assumia um maior conforto em fazer o tempo depender da natureza da separação daquele objecto (e que melhor homenagem a Ozu que esta de começar um filme em torno do tema da separação pelo tempo?).

Não se trata de hiper-realismo ou de uma recusa do efeito especial ou digital para se atingir um realismo pretendido. No caso de *Cinco*, trata-se de estipular um princípio estrutural logo desde o primeiro plano: a captação da vida e do efeito do tempo, como atmosfera. Trata-se de deixar cada plano e, portanto, cada espaço, respirar por si mesmos, de livre vontade. O mapa do tempo em *Cinco* é o dos espaços e linhas

autónomas: um exercício sobre a contemplação pacífica da vida, com a apaziguadora presença do mar como matéria de acompanhamento.

No segundo plano, um enquadramento fixo mostra-nos cerca de 10 minutos de uma passadeira pedonal. O ritmo é pontuado pelas surpreendentes passagens de cada nova pessoa, até, no final, se encontrar, num local perfeito do enquadramento, um grupo de quatro velhos amigos. No plano seguinte, Kiarostami mostra-nos a possibilidade de uma reencarnação (talvez desse mesmo grupo) sob forma de um conjunto de cães vadios (e livres!), à beira-mar. No quarto, brinda-nos com um hilariante intervalo de patos ‘turistas’, que atravessam a praia para lá e para cá. No último segmento propõe-nos 30 minutos de natureza sonora de um pântano, à luz do pacificador luar, que se transforma lentamente em amanhecer.



Figuras 12, 13, 14, 15 e 16 – Cinco Dedicados a Ozu (2003), de Abbas Kiarostami

O conteúdo de cada um destes planos não é o que aqui nos interessa, antes, e mais uma vez, a estrutura que os une. *Cinco Dedicados a Ozu* é um mapa do tempo livre e sem regras. Cada espaço ou acção tem direito a um tempo que permita transparecer um certo estado de espírito e atmosfera própria. É um exercício livre e desprendido, como um daqueles passeios de carro em que nos limitamos a seguir à deriva por caminhos desconhecidos. É também um exercício que, na sua maior insignificância e imperfeição, cumpre rigorosamente a função a que se propõe: homenagear Ozo, um mestre do tempo.

PARTE II – MEMÓRIA DE *CINCO LUGARES*

É conhecida a ambição do realizador de *A Pequena Crónica de Anna Magdalena Bach* (1968) de “usar a música não como acompanhamento, nem como comentário, mas como matéria estética”. Ainda mais que o impacto que o filme teve em mim, esta frase de Jean-Marie Straub, a par da conceptualização do plano de *Ruhr*, definiu um dos motes de arranque para *Cinco Lugares*. Assim, ao anuir em filmar espaços arquitectónicos de Lisboa, acedendo ao pedido do meu amigo, a minha ideia inicial do projecto residia em fazer, tão só, da arquitectura a matéria estética.

A grande lição deste projecto, na minha reflexão posterior sobre o intenso processo de feitura de um filme, foi descobrir que para falar de espaço como matéria teremos de falar, naturalmente, *pelo* tempo. Porque, por definição, quando falamos de arquitectura falamos de espaço, e falamos de filmar a arquitectura como acção, de forma radical, incisiva e reflexiva, para reaprender a pensar o espaço. Sobre, portanto, uma última ilação: arquitectura é espaço em transformação. E esta conclusão apraz-me, na medida em que *Cinco Lugares* foi produto de uma pura cooperação entre dois iniciantes nas áreas de arquitectura e cinema.

Ainda antes das filmagens, parecia indiscutível que filmar arquitectura enquanto matéria estética implicaria olhar para a estrutura e para a composição dos espaços em si. Isto é, parecia natural, como ponto de partida, escolher centrar o olhar sobre as linhas, os contornos e ligações das formas arquitectónicas. Rapidamente concluí que não estávamos a pensar a partir da ideia central, mas sim a partir de uma noção geral ou de memórias involuntárias que tínhamos de espaços arquitectónicos já filmados. É importante referir que, no meu entender e no do meu amigo, qualquer filme ou obra arquitectónica é o resultado de escolhas, ainda que estas sejam não-escolhas. Uma não-escolha é a ausência de pensamento a partir de uma determinada ideia, em prol de uma convenção, *cliché* ou fórmula.

Como no plano de *Ruhr*, a minha primeira escolha deste projecto foi filmar estes cinco espaços em função de uma medida – o tempo. *Cinco Lugares* foi sobretudo o resultado de uma busca pela essência real de cada espaço, face à percepção da realidade ‘sentida’. A essa essência chamamos função, ou aquilo que determina um lugar

arquitectónico pela sua relação com os intervenientes exteriores à sua composição. Assim, em *Cinco Lugares*, a definição de tempo surge ligada à ideia baziniana de primazia pela reprodução da experiência, ou seja, reproduzir pelo tempo diegético do filme a sensação real (e portanto, uma sensação puramente subjectiva por parte de quem filma) dos lugares e daquilo que caracteriza o seu tempo real do dia-a-dia.

Quis filmar a função de um espaço arquitectónico de forma a captar nos seus organismos internos um tempo, fosse ele qual fosse. O alinhamento narrativo final deste projecto tem, por isso, um carácter necessariamente disjuntivo, devido à função própria que cada uma das sequências apresenta. Mais, pareceu-me de imediato obrigatório que, no interior de cada sequência ou capítulo, a unidade de maior importância fosse o plano, porque afinal um plano é a redefinição de um espaço visto sobre um tempo e ângulo únicos. Pareceu-me, então, natural que cada segmento dependesse do menor número de planos possíveis, em detrimento da sensação real do espaço se poder desvanecer numa construção de maior escala.

A primeira fase deste projecto foi, natural e consequentemente, uma fase de observação sobre os cinco lugares escolhidos, e aconteceu de Junho a Agosto de 2013. Durante as filmagens, que decorreram vagarosamente entre os meses de Agosto e Dezembro de 2013, o grande desafio passou por um constante pensamento e debate sobre a planificação de cada espaço, em detrimento da unidade consequente: a sequência. O número final de planos por capítulo, assim como a função de cada plano dentro dele, deveriam complexificar as potenciais funções de cada lugar, através de tomadas de vista puramente documentais e quotidianas, para não dizer banais. De facto, nalguns casos, falamos até de não-acontecimentos, porque, afinal, é também dos não-acontecimentos que um lugar arquitectónico se constitui. Mas era preciso, por uma questão de unidade estrutural, elaborar um dispositivo linguístico ou temático que interligasse os diversos capítulos entre si.

Foi em Dezembro de 2013 que procedi a uma primeira montagem de *Cinco Lugares*. O resultado geral revelou-se algo desestruturado. Foram essas as observações feitas pelos orientadores do projecto – isto, apesar de apontarem algumas qualidades na maior parte da composição interior de cada sequência/capítulo.

A memória que se segue expõe reflexões efectuadas sobre cada plano, cena, sequência e unidade geral do projecto final, no seguimento das fases de produção e pós-

produção, assim como da pesquisa teórica realizada sobre o tema do tempo como categoria estrutural de um filme.

Mais que um relatório das opções tomadas, propõe-se um pensamento sobre as funções em *Cinco Lugares*, ou seja, sobre o exercício da função de cada um dos espaços.

1. Pátio da Galé – Do movimento ao tempo

A primeira sequência foi a última a ser pensada e filmada. Não só pela importância que representa o primeiro plano de um filme, como, sobretudo, porque *Cinco Lugares* se caracteriza por uma estrutura que se evidencia enquanto tal. A ideia sobre o tipo de ‘arranque’ foi pensada até à exaustão, devido às suas potenciais fragilidades e riscos. O resultado final traduz-se na ligação de duas cenas, sendo a primeira composta por um longo *travelling* pela zona da Baixa de Lisboa, e a segunda por dois planos fixos, de ângulos diferentes, sobre o primeiro lugar: o Pátio da Galé.

Sobre a ordenação das sequências do filme, era sabido, desde cedo, que a primeira delas seria a deste lugar, por três razões simples e óbvias. Primeiro, pela sua composição minimal, que se sustém num conjunto de colunas em torno de uma vasta área quadrada vazia. Segundo, porque esse espaço central ‘vazio’ evoca a ideia de um espaço puramente arquitectónico face ao contraste exterior, que é o excessivo povoamento turístico do Terreiro do Paço. Por último, pela ideia de ‘espaço interior’ face ao funcionamento urbano e ruidoso da metrópole que o rodeia.

Esse último ponto foi determinante para o surgimento da ideia de filmar como plano de entrada no filme o funcionamento urbano da cidade no seu esplendor, numa das zonas de maior movimentação: a Baixa lisboeta. Foi aí que me pareceu que trabalhar o conflito entre exterior e interior, movimento e tempo, ruído e silêncio, seria um bom motor de arranque para um exercício que pretende falar de lugares que perderam a capacidade de serem olhados, em parte devido à sobremodernidade que os rodeia.

Foi neste ponto que as questões de produção foram necessariamente ao encontro de uma decisão estética. Se, por um lado, queria que o plano inicial percorresse as ruas

centrais da Baixa lisboeta até entrar no primeiro espaço do filme – o Pátio da Galé, por outro, surgia a questão sobre em que mecanismo o fazer. A bicicleta, pela sua mobilidade e consequente capacidade de poder esquivar-se de obstáculos na faixa de rodagem, parecia ser o transporte perfeito para um longo *travelling*. À distância do tempo, parece-me também uma boa homenagem à ideia lançada por Antonioni de um “necessário neo-realismo sem bicicleta”.

Em boa verdade, a primeira sequência de *Cinco Lugares* trata de um desaparecimento metafórico da função-movimento da bicicleta. Não é por acaso que, após a ‘penetração’ no Pátio, a bicicleta perde o sentido do seu movimento em prol da função do espaço em questão. Curiosamente, falamos de um espaço que, hoje em dia, se destina essencialmente a promover actividades e eventos culturais e turísticos. Mas o que vemos é este lugar inactivo; por isso, sem actividade alguma, a função do lugar é naturalmente contemplativa. Desta forma, a bicicleta e respectivo condutor deixam-se seduzir por esta última função do espaço, deambulando sem uma trajectória ou tempo definidos.

A passagem entre as cenas representa a passagem do movimento (da cidade) ao tempo (dos lugares). Deste modo, a primeira função da sequência inicial do filme é a de esclarecer uma posição perante o espectador, que assinala a entrada no domínio de outro tipo de espaços, ou, socorrendo-me de palavras de Deleuze (2006), de um outro tipo de tempo:

Ora, o que caracteriza estes espaços é que as suas características não podem ser explicadas de maneira simplesmente espacial. Implicam relações não localizáveis. São apresentações directas do tempo. Já não temos uma imagem indirecta do tempo que decorre do movimento, mas uma imagem-tempo directa de que o movimento decorre (p. 169).

O esboço narrativo do plano inicial encontra o seu final na deambulação do rapaz da bicicleta, por um espaço cuja função principal é a de existir simplesmente, numa espécie de portal de fuga ao centro turístico da cidade em movimento.

Foi também pela curiosidade de, neste plano, termos a oportunidade de assistir a um deslizamento total por parte da bicicleta por entre uma enorme fileira de carros que, em parte, nos deixámos seduzir pelo dispositivo estético. Se, por um lado, o condutor da bicicleta consegue ‘furar’ por entre os carros – símbolo do tráfego, da modernidade urbana, logo a seguir encontra uma obstrução nas vias de circulação pedonal, devido às

obras no Terreiro do Paço. De resto, parece hoje totalmente oportuno o conceito de uma fuga à sobremodernidade exterior, aquela que consiste no excesso, no turismo e no perigo de apropriação dos não-lugares. Com efeito, a Baixa lisboeta encontra-se cada vez mais reabilitada em função do olhar fugaz dos turistas que percorrem um roteiro delineado por forças exteriores que lhes escapam. Para escapar à sobremodernidade urbana era então necessário entrar num novo domínio do olhar.

Por fim, uma última nota para a questão do dispositivo técnico. É sabido que, nos dias que correm, o domínio das técnicas digitais apodera-se do mercado das imagens a uma velocidade alucinante. As câmaras GoPro HD de lente grande-angular, conhecidas pela sua mínima dimensão equiparável a uma caixa de pastilhas e pela sua fácil colagem em qualquer suporte físico, ganharam uma legião de admiradores por todo o mundo, pela capacidade de recriação do movimento através da visão subjectiva de um carro em alta velocidade, de um trepador de montanhas ou até de um animal. Pela sua capacidade de incorporação na bicicleta, mas também pela nova corrente de imagens invasoras do mercado de que hoje é responsável, pareceu-me interessante e conveniente recorrer ao ‘efeito’ estético excessivo desta câmara para o plano inicial para, à passagem para o primeiro de *Cinco Lugares*, efectivar uma posição de reivindicação estética: a estabilização da câmara como possibilidade única de abordagem do tempo pelo tempo.



Figura 17 – Primeiro plano de *Cinco Lugares*

Os dois planos sobre o Pátio e o corte entre ambos são o que estabelece um novo ritmo e uma nova atmosfera de exigência e contemplação. Embora o filme comece na Avenida da Liberdade, só nestes dois planos se atinge verdadeiramente um olhar livre de convenções ou expectativas tradicionais. O corte final para negro, que interrompe o trajecto da bicicleta, reitera o término da imagem-movimento.

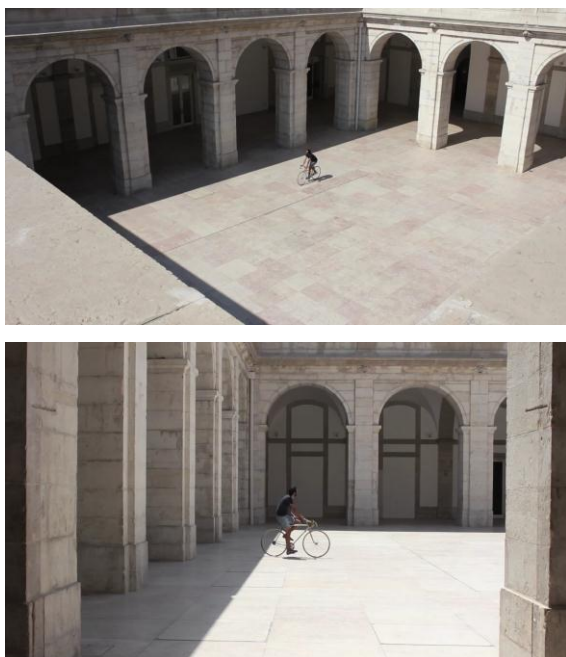


Figura 18 e 19 – Pátio da Galé

2. Rua Nova do Loureiro n.º 27, 3.º – A manutenção do tempo

Como filmar a função de uma casa? Posto de outra forma, como se deve filmar a função da privacidade? Esta segunda sequência é dedicada à casa onde vivem o arquitecto João Abel Manta e sua mulher; a planta arquitectónica foi feita pelo próprio Abel Manta e muitos dos seus quadros preenchem as paredes.

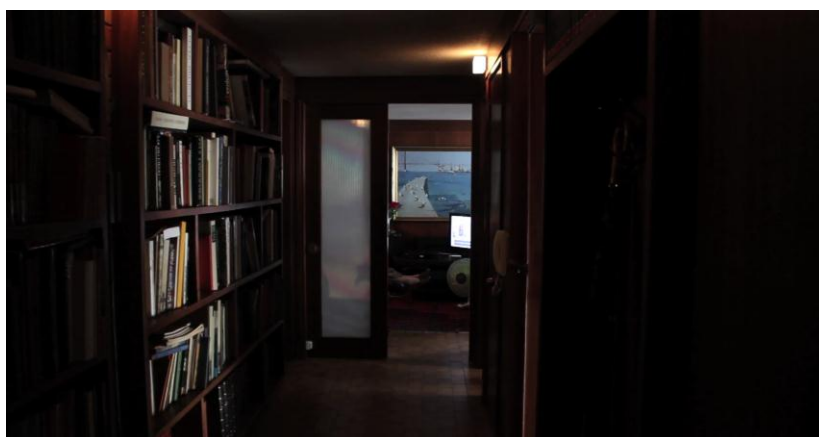
A intenção do primeiro plano é o de registar o fim de uma possível narrativa, através do uso do som: no plano, vê-se uma cadeira-elevador num vão de escadas, à medida que vamos ouvindo a porta do prédio a ser aberta. Ouvem-se passos a subir o edifício, ao encontro da câmara... mas não chega a haver presença física. O corte final da sequência anterior, que abruptamente interrompe o movimento da bicicleta, é o mesmo que, no início desta segunda sequência, suspende uma possibilidade da narrativa sonora. Por outro lado, é também a aproximação de um ‘fantasma’ ao segundo lugar... pois é num plano tanto fantasmagórico quanto *voyeurista* que passamos ao interior da casa.

No dia da filmagem deste lugar, nenhum plano estava pré-estabelecido. Sabia apenas, de antemão, que não deveria interferir com o bem-estar da dona da casa, ou com o trabalho da empregada. No entanto, ainda que dispuséssemos de autorização para

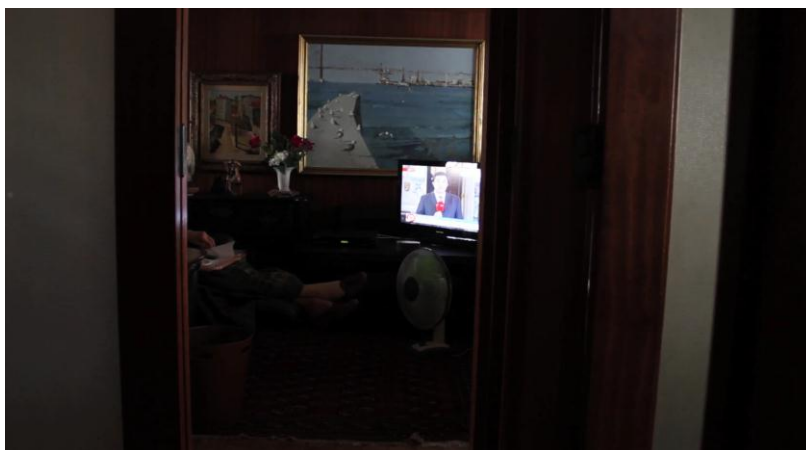
entrar na sala, filmei-a de fora, através do corredor. O corredor apresenta, sem dúvida, uma característica arquitectónica singular no desenho daquele espaço. Mas é sobretudo pela simbologia da interdição face ao espaço seguinte – a sala – que ali escolhi permanecer durante algumas horas.

Foi precisamente nesse tempo de ‘espera’ que percebi que estava a filmar a função daquela casa particular e de qualquer casa: a privacidade. A passagem para o segundo plano do corredor é, por isso, uma cedência perante a vontade de querer olhar mais de perto o espaço privado do outro. A porta semiaberta é o que nos separa moralmente do espaço da sala, onde a respeitosa dona da casa descansa, enquanto vê o noticiário e, mais tarde, lancha, ao som da ventoinha que a refrescava numa tarde de calor, de final de verão. A intenção deste segundo plano, durante o qual se ouve e vê parte do noticiário que passa na televisão, não se mede, de forma alguma, pelo interesse do que é dito. Mede-se, antes, pelo elemento contraditório entre estarmos tão perto de ‘entrar’ no espaço da sala e os movimentos no espaço em *off*, dados pelo som que a empregada e a proprietária fazem rotineiramente, à hora do lanche.

Houve, assim, uma tentativa de criar uma atmosfera no espaço fora de campo pela relação directa que este tem com a imagem, tal como se pretendeu, na larga duração do plano, a criação de uma tensão constante, que, tal como aponta Inês Gil (2005, pp. 128-129) acaba por elucidar uma atmosfera definida pela ausência de elementos, apenas sugerindo-os. Podemos talvez dizer que, a par da função de uma propriedade privada, a função moral da câmara também se evidencia nestes dois planos.



Figuras 20 – Rua Nova do Loureiro n.º 27, 3.º



Figuras 21 – Rua Nova do Loureiro n.º 27, 3.º

Por fim, não seria justo falar desta casa sem referir a especificidade que, aquando da experiência de lá estarmos, mais se fez sentir. Essa sensação foi a de que aquela casa pertence, enquanto espaço, à empregada. É nos seus movimentos de manutenção e auxílio próximo à patroa, durante a manhã e a tarde, que aquele lugar vive um tempo contagiante, que subjuga por completo o tempo da proprietária. Além disso, não seria digno de realismo se não fosse filmada uma função do lugar estritamente dependente das funções da empregada, pela simples razão de que essa é a realidade daquele espaço. O último plano desta sequência, aquele em que assistimos ao processo de aspirar a sala, é, assim, a concretização de um desejo estimulado nos dois planos anteriores, que era o de conhecer a composição do resto da sala. Temos, enfim, a arquitectura de um espaço como pintura da imagem cinematográfica, por oposição à contenção dos dois planos anteriores.

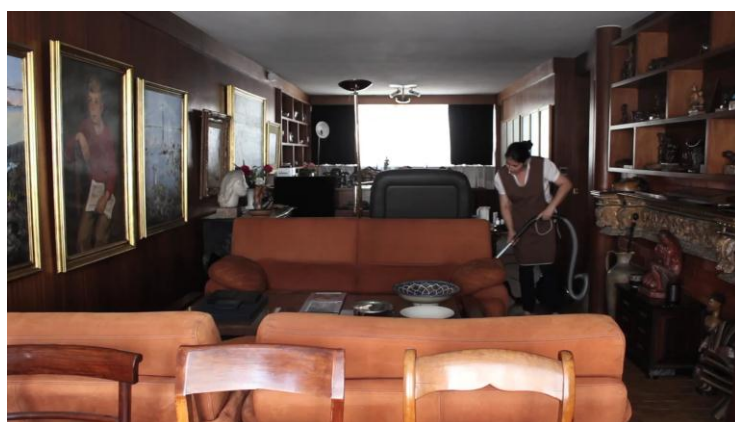


Figura 22 – Rua Nova do Loureiro n.º27, 3.º

No entanto, essa concretização não é senão um dado extra, que aproveita a ‘boleia’ da ideia estruturante de filmar um tempo próprio daquela sala, quando sob manutenção. É, aliás, pelo elevado número de elementos decorativos do espaço, designadamente de quadros nas paredes, que a sala personifica a memória e o gosto daqueles que a habitam. Assistimos, acima de tudo, à função de preservação desse ‘museu privado’. Se a arte vive dos espectadores, a arquitectura vive dos habitantes, pelo que esta sequência talvez seja, então, a que melhor fala da função arquitectónica.

3. Igreja do Convento de Nossa Senhora do Bom Sucesso – Tempo de um testemunho

Pouco há a ser dito sobre as causas e motivações de estruturação desta terceira sequência. Como o panfleto de apresentação do Convento de Nossa Senhora do Bom Sucesso anuncia, o carisma e a missão deste lugar é o de “contemplar, estudar, proclamar e testemunhar a palavra libertadora de Deus”. Falemos então sobre os planos que, graças à gentileza e confiança que as Irmãs Religiosas depositaram nas nossas intenções, registaram mais um ritual sagrado.

O primeiro plano visa, antes de mais, estabelecer uma temporalização do espaço vazio. A longa espera pela realização de mais uma missa diária, após a abertura das portas ao público, é também a tentativa de reproduzir a sensação de imersão num espaço sagrado, no qual a câmara está presente. Foi o primeiro plano de três semelhantes que filmei em diferentes dias e, quando a primeira crente entrou e se dirigiu para a fileira precisamente à frente da câmara, julguei ter a acção estragada por uma bizarra interacção no plano. Foi só na visualização dos brutos que, por vários motivos, entrevi uma potência do real nesse gesto involuntário e interior do plano. Em primeiro lugar, pela surpreendente trajectória que a crente efectua, como continuidade da surpresa expectável que já seria a entrada de uma primeira pessoa num espaço há algum tempo vazio. Em segundo, pela permanência do foco na zona das portas, mantendo-se a função do plano (in)dependente das acções imprevisíveis. Em terceiro, pelo facto de nos ser possibilitado assistir, em primeira mão, a uma oração honesta e indiferente à presença da câmara, em tempo real. Em quarto lugar, pela entrada de turistas após a crente se ajoelhar, entrada essa que evidencia o contraste entre um lugar e um não-lugar face ao

modo como é experienciado: a crente pratica os gestos habituais, de forma determinada e independentemente das perturbações exteriores que surjam; os turistas, no curto tempo que lá estão, têm a gestualidade efémera de quem está só a acumular mais um ‘espaço’ da cidade no olhar.



Figura 23 – Primeiro plano, Igreja do Convento de Nª Srª do Bom Sucesso

É a entrada do padre que dita um tempo para o fim do plano. Nota ainda para o facto de a entrada nesta igreja se estabelecer lateralmente, ao contrário da maioria das entradas (localizadas na porta oposta ao altar), sendo que esta particularidade foi um primeiro ponto de escolha estética por esta e não por outra igreja.

Se, no primeiro plano da sequência, se privilegiou uma temporalização da entrada pública, já no segundo, abordou-se a entrada privada, isto é, a entrada das Religiosas Dominicanas Irlandesas que regem o Convento adjacente à Igreja (Convento que é também um colégio). Este segundo plano prolonga um momento que antecede o início da missa diária. Pelo terceiro e quarto planos, podemos delimitar o início de uma segunda cena na sequência. Enquanto os primeiros dois planos se cingem ao piso inferior, os dois seguintes situam-se no piso superior. No centro da acção, a par das duas salas filmadas, regista-se uma incapacitada Irmã, ao cuidado constante de uma enfermeira. A função do piso superior é, naquele dia, a de proporcionar um ritual privado e, por isso, também mais íntimo.

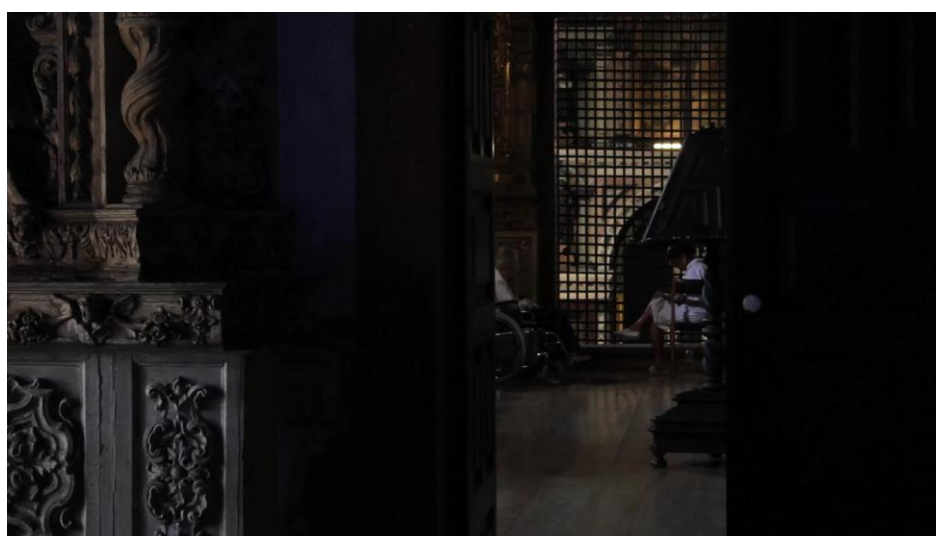


Figura 24 e 25 – Coro Superior, Igreja do Convento de Nª Srª do Bom Sucesso

É sobre essa intimidade que, por instinto, e ao contrário do que foi feito na Rua Nova do Loureiro, n.º 27, 3.º, decidimos fazer recuar a câmara sobre estas pessoas. Proveitosamente, isso permitiu-nos elaborar um quarto plano, inesperado, situado na sala que antecede o Coro superior do terceiro plano. O tempo destes dois planos é contínuo, ou seja, o corte entre eles pretende-se transparente, simulando o som directo. A isso se deve o facto de estes planos terem como objectivo principal reproduzir uma parte da experiência de testemunho de uma missa. A espera, a contenção, os cânticos colectivos e os momentos intensos de introspecção vividos pelos crentes são a matéria destes dois planos situados no nível superior da Igreja (coincidentemente, mais próximo do céu). A única razão para o segundo plano cortar prende-se como facto de o limite da gravação no cartão da câmara ter chegado ao fim. Não fora isso e, muito provavelmente,

teríamos respeitado o tempo total de introspecção em que a Irmã incapacitada mergulha após o final da missa.

O quinto (e último) plano apresenta um regresso ao espaço inicial, o corpo central da igreja, com as portadas em frente. Este regresso circular procura um possível estudo comparatista entre o tempo que antecede a missa e aquele que lhe sucede. O espaço é outro, quer a câmara o tenha conseguido mostrar ou não, pois entre o primeiro plano sobre as portadas e este último efectuou-se uma profunda transformação. Não por acaso, é nesta sequência e capítulo que, de forma deliberada, o tempo se confunde com longa duração.



Figura 26 – Coro Inferior, Igreja do Convento de Nª Srª do Bom Sucesso

É ainda neste último plano que sucede aquilo que considero ser o mais imperfeito e potente gesto de todo o projecto: o momento em que a câmara é retirada do tripé, quebrando o dispositivo dos planos fixos vigentes até então. Cada vez que visiono *Cinco Lugares*, este momento proporciona-me um profundo alívio sensorial, motivado pela libertação da câmara, por oposição à rigidez que domina desde a entrada no Pátio da Galé. Mas é logo a seguir que câmara à mão procura um espaço que faltava filmar com o detalhe do tempo: o Coro inferior, onde as Irmãs Religiosas se reúnem nas suas orações privadas. A câmara à mão tenta estabilizar-se o máximo que pode, como se relembresse à estrutura do filme que este não é um momento de fuga à contemplação que o lugar exige. A pacificidade do som ambiente confirma-o. Esse é, afinal, o exercício da sua função.

4. Mãe d'Água / Aqueduto das Águas Livres – Danças e sons urbanos

A ideia inicial para esta sequência era filmar o interior do Reservatório da Mãe d'Água, situado entre o jardim das Amoreiras e o Largo do Rato. Foi também este o primeiro edifício que visitámos, durante a primeira fase de pesquisa do filme. E foi, como referido atrás, a decisão de filmar uma arcada exterior num só plano que ditou a ideia do projecto.

Essa arcada específica detém o valor arquitectónico de se situar na primeira linha que liga o Reservatório ao complexo e antigo sistema de captação de águas que se prolonga no Aqueduto das Águas Livres. Detém também a particularidade de se situar num cruzamento da faixa de rodagem da via pública. Ora, esta segunda particularidade foi o que me pareceu potenciar uma qualidade cinematográfica imensa, no que diz respeito ao cruzamento entre o tempo e um lugar no exercício da sua função.

Visto que a estreita composição da arcada se situa precisamente no meio da curvatura da Rua das Amoreiras, e também pelo facto de esta rua ser inclinada, é a permanência imponente do bloco de pedra em questão que contribui para uma redução da visibilidade dos condutores de viaturas. O cruzamento, situado precisamente por baixo da arcada, contém assim um perigo de circulação relativamente elevado, tanto para os peões (pois os passeios são estreitos), como para as viaturas. Mesmo antes da realização deste filme, sempre me fascinou, enquanto condutor, a naturalidade com que a maior parte dos lisboetas encaram a passagem neste cruzamento absolutamente invulgar. Foi essa uma das razões que me levou a questionar a funcionalidade daquele lugar, e foi essa funcionalidade que me fez perceber, enquanto realizador, que a ideia deste projecto estaria sempre sujeita a particularidades secundárias de um lugar arquitectónico. Filmar a função deste espaço é olhar não só as dinâmicas num cruzamento na via pública, ou a presença imponente da arcada face ao ambiente circundante, mas, sobretudo, o cruzamento entre arquitectura e urbanismo e entre forma e função. Os dois primeiros planos desta sequência são, por excelência, os planos fundantes da ideia de *Cinco Lugares*.

O primeiro plano, que encara a arcada de frente, é sobre os cruzamentos acima descritos, somados a um novo interveniente: a presença da câmara no meio da faixa de rodagem. Podemos confirmar que o que parece ser um simples plano foi, na verdade, uma complicada tarefa, pois nem todos os condutores possuíam uma destreza de

improvisação natural face à presença de três pessoas com material técnico no meio da estrada. É por isso que, além da transição formal da câmara à mão, do final da sequência anterior da igreja, para a câmara à mão que se tenta manter fixa no início desta, quis procurar uma pequena narrativa para este plano. Essa micronarrativa é estipulada pelo início aparentemente calmo que circunda aquele lugar, que, com o tempo e a passagem de vários automóveis, se revela ‘complicado’. No final, é a imprevista força da autoridade de uma carrinha de intervenção da Polícia de Segurança Pública que nos ‘obriga’ a sair do local.

O corte entre o primeiro e o segundo plano assume uma elipse que evidencia a autoconsciência da câmara naquele lugar. Encontrarmo-nos, agora, ‘legalmente’ a filmar no passeio. Mas este foi, na verdade, um truque de montagem, que derivou da imprevisibilidade do real (o surgimento da polícia), pois a ideia inicial era a de registar toda a primeira parte desta sequência através do segundo plano no passeio. Ora, o enquadramento desse segundo plano parece incluir praticamente tudo aquilo de que é feito *Cinco Lugares*: tempo, relação entre forma e função, particularidades secundárias e momentos de imprevisibilidade quotidianos dos lugares. A ‘dança urbana’ de carros que compõe a fluidez de movimentos no interior do tempo do plano é a prova, no meu entender, de que estamos perante uma circunstância que Deleuze nomeia como uma “imagem-tempo directa de que o tempo decorre” (Deleuze, 2006, p. 169).



Figuras 27 e 28 – Arcada exterior, Reservatório Mãe d'Água

É também neste segundo plano que se evidencia a grande influência que foi o plano das árvores de *Ruhr*. Com efeito, quis registar uma narrativa interior, dependente dos movimentos do tempo daquele lugar, sob aquele ponto de vista. O enquadramento (que demorou cerca de duas horas a acertar) é, por isso, a unidade de medida primária do plano, pois visa permitir a captação de um centro (o cruzamento) e todas as suas variantes exteriores. A ideia de tensão sobre a eventualidade de um possível ‘choque’ de

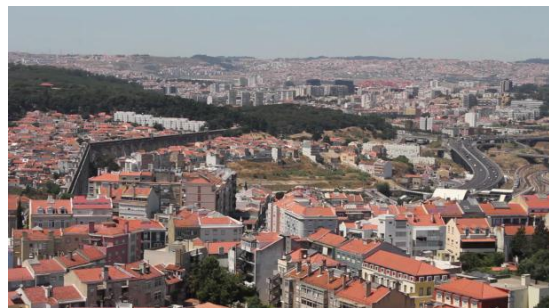
veículos naquele inusitado cruzamento é o que, em todo o filme, está mais próximo de uma cena dramática, viciada na expectativa.

Por fim, a passagem daquele plano para os três últimos é fundada na aleatoriedade do corte. Nele reside um outro princípio fundamental de *Cinco Lugares*. O poder da imprevisibilidade do corte assume nesta e noutras sequências uma independência em cada plano, cujas qualidades específicas merecem ser olhadas individualmente. Este foi um traço essencial para a composição de todo o filme, pela forma como obriga o espectador a soltar-se de qualquer possibilidade de engrenagem lógica entre as imagens, isto é, pelo seu sentido global.

Até ali, durante todo o filme, não há uma única indicação clara de onde cada plano vai acabar. É neste sentido que se seguem os três últimos planos da sequência. Não é somente a passagem para uma escala sobre o geral que se opõe à interioridade dos espaços até então existente no filme. É principalmente a duração, subjugada ao som directo do local em que foram captadas imagens de Lisboa: o topo dos edifícios das Amoreiras, o qual está envolto do barulho ensurdecedor dos geradores e demais maquinaria. A composição de cada plano visa demonstrar como o lugar desta sequência coexiste intrinsecamente com as arquitecturas envolventes da cidade. No primeiro plano, o Reservatório da Mãe d'Água é como um gigante museu, submerso no futurismo da cidade urbana. No segundo, é a linha rectilínea do aqueduto que serve de limite ao mapeamento da auto-estrada, contrastando essa firmeza de linhas com as curvas de acesso automobilístico. No terceiro e último plano, é a rima visual entre a velha 'estrada' de água do Aqueduto e a moderna estrada, repleta de veículos em movimento. A focagem sobre o Reservatório e sobre as linhas do Aqueduto – que há muito perderam o seu desígnio utilitário inicial – revela a função geral da arquitectura urbana: uma imbricação entre os lugares e os não-lugares de uma cidade em constante movimento. Os três planos confirmam o contraste entre o antigo e o novo, entre o lugar da sequência e o não-lugar que é, afinal, a cidade.

Relativamente ao som de fundo, pareceu-me indicado, no início, colar um som de ambiente geral, de movimento urbano, a estes pontos de vista picados sobre a cidade. De seguida, apercebi-me, mais uma vez, que estava a pensar a partir de pré-concepções e *clichés*. Encadear estes planos sem dar atenção ao som real que rodeia o espaço em que são captados (o dos geradores e demais maquinaria existentes no topo do edifício das Amoreiras) seria negligenciar, justamente, o exercício fundamental de tentar olhar e

ouvir o que nos rodeia. Hoje, à distância, a solução de reproduzir o som directo em *off* destes pontos de vista, parece ter sido a melhor, pois é precisamente pelo som ensurdecido dos geradores que melhor conseguimos captar o silêncio dos lugares da sequência.



Figuras 29, 30 e 31 – Últimos três planos, Aqueduto das Águas Livres

Talvez por estes três últimos planos serem a forma de registo visual mais convencional de todo o filme, quis trabalhar a ideia de um som que impossibilita tal convenção. Se, visualmente, os planos nos apresentam a função dos lugares em relação à sobremodernidade urbana, então, sonoramente, é a função urbana como matéria do tempo que se pretende apresentar.

Pode dizer-se que a quarta sequência de *Cinco Lugares* se divide entre duas tomadas de vista – uma sobre o particular e outra sobre o geral. Mas nem por isso qualquer delas se ausenta de registar a função mais óbvia dos lugares arquitectónicos numa cidade: coexistir. Noutras palavras, permanecer na História pelo tempo.

5. Pavilhão Panóptico do Hospital Miguel Bombarda – Tempo e Memória

Vai... dá-lhes trabalho.

Lívio, em *Recordações da Casa Amarela*

A última memória deste projecto é, justamente, uma outra memória. Querer filmar um espaço de uma tal riqueza estrutural como a do Pavilhão Panóptico é uma missão quase impossível, por duas razões: porque há espaços que requerem maturidade para olhar através da câmara, e porque este espaço em específico já foi filmado pelos realizadores portugueses que mais admiro (João César Monteiro, António Reis e Margarida Cordeiro). À partida, o que tornava impossível pensar uma forma de filmar este lugar eram as inigualáveis sequências de *Jaime* (1974), dos dois últimos realizadores, e *Recordações da Casa Amarela* (1989), de César Monteiro. E porque *Cinco Lugares* se orienta num mapa do tempo, onde o tempo de cada lugar é um mundo singular, rapidamente percebi que a minha percepção do tempo do Pavilhão Panóptico é, acima de tudo, propriedade da reconfiguração do tempo interior destes dois filmes. O tempo escolhido para este lugar é memória – não aquela dos clichés ou das convenções, mas do tempo atmosférico dos filmes em questão.

Contudo, desde o seu encerramento, em 2011, que o Hospital Miguel Bombarda conserva arquitectonicamente uma nova função de preservação, a que podemos denominar de “museu”. Os dois primeiros planos desta última sequência captam, por isso mesmo, o início do dia-a-dia dessa função-memória que ocupa aquele lugar.

O primeiro plano existe porque os pombos que nele irromperam lembram-nos que ali, no interior daquele lugar, já não há ‘vida’. O segundo plano mostra a rotina de abertura do espaço do Pavilhão – um funcionário abre as portas daquele espaço, visitável pelo público. À semelhança da sequência Rua Nova do Loureiro n.º 27, 3.º, é por uma questão ética e moral que a câmara não entra no espaço interior do pavilhão. Apesar de este ser um espaço público, sem que a noção de invasão da privacidade se imponha, há, todavia, uma outra razão: esse espaço ‘pertence’ às imagens de João César Monteiro, António Reis e Margarida Cordeiro. Assim, é pelo *raccord* lírico entre abertura das portas museológicas (que, outrora, foram portas de celas) e a abertura da

porta da sequência final de *Recordações da Casa Amarela* que me atrevi a entrar no lugar e na sua memória cinematográfica.

A escolha de *Recordações da Casa Amarela* como modo de captação da função do lugar relaciona-se com *Cinco Lugares*, numa primeira instância, por encontrar no Pavilhão Panóptico o *décor* da sequência final. No entanto, é sobretudo pela rigidez e exactidão de cada plano ao longo dessa sequência de *Recordações da Casa Amarela* que pareceu justo, até obrigatório, incluí-la em *Cinco Lugares*. Não queremos afirmar que a função daquele lugar está implícita nos conteúdos narrativos de *Recordações da Casa Amarela*, mas sim que a função de hoje é somente a de preservação de uma memória sobre o mesmo espaço. Em consequência, acreditamos que o cinema tem também como função arquivar toda a memória do mundo que presenciou.

Pelo significado especial que a última sequência do filme de João César Monteiro tem para mim, e pelo significado que tem no lugar da história do cinema português, esta é também uma homenagem àquele que nos ensinou a querer olhar de forma rigorosa os espaços do mundo por uma objectiva.

É até inútil tentar decompor ou analisar a sequência escolhida de *Recordações da Casa Amarela*, visto que não é nos planos e cenas que a compõem que reside a chave de compreensão do tempo daquele lugar. Essa chave encontra-se no acto de ver um filme e é por isso que mostramos a sequência através de imagens numa televisão, numa sala escura. Inicialmente, a intenção era a de filmar esta sequência com o esplendor que merece, ou seja, numa sala de cinema. Contudo, e porque nenhuma sala de cinema de Lisboa se disponibilizou para projectar um DVD do filme gratuitamente, filmei um plano provisório com o filme a passar numa televisão de uma sala-de-estar. Só depois da montagem final e de uma reflexão sobre o efeito do dispositivo em questão, percebi que, por coincidência, estava a ser filmada a verdadeira matéria da função do cinema – uma reprodução dos espaços e do tempo – no seu dispositivo de recepção mais banal, singelo e privado. Afinal, *Recordações da Casa Amarela* surge numa espécie de espaço privado a que pertencem as nossas memórias e contém a função de existir para sempre como uma memória daquele lugar.

O corte final para negro é, pela sua brusquidão, algo que visa estabelecer uma saída da sequência mágica do filme de João César Monteiro para um retorno à atmosfera dominante de *Cinco Lugares*. Essa atmosfera pretendeu-se sóbria e rigorosa, sem efeitos ou técnicas que revelassem algum tipo de emoção face aos lugares

registados. Nos dias que correm, para se falar de tempo, com tempo, é preciso recorrer-se a um distanciamento crítico e exigente nas imagens... pois é na memória do espectador resistente que essas imagens terão a oportunidade de se transformar em algo mais. A esse momento de transformação podemos chamar de memória no exercício da sua função.



Figuras 31 e 32 – Pavilhão Panóptico do Hospital M. Bombarda

CODA

No último dia de Fevereiro de 2014, tive a oportunidade de escutar estas palavras de Manuel Tainha (que as lia de *O Fazedor*), ditas a pretexto de um magnífico filme, *In Media Res* (2013), de Luciana Fina:

Certo dia um poeta cujo nome agora não me recordo, abria-se com o seu amigo Stéphane Malarmé, também ele poeta, dizendo: ‘Não consigo terminar o meu soneto. E não é por falta de ideias’ acrescentava. Ao que Malarmé tranquilamente respondeu: ‘Os versos não se fazem com ideias, fazem-se com palavras’. Os versos fazem-se com palavras. Tal como a música se faz com sons, a pintura com cores. Cada arte tem ao que parece os seus ‘materiais’ próprios com os quais constrói mundos imaginários. E a Arquitectura? Quais os ‘materiais’ com que ela se faz? Sabendo nós que a grandeza de uma obra reside na elevada qualidade da sua matéria arquitectónica e não da natureza das ideias? Nada é mais contrário à realidade da Arquitectura do que considerar que ela é a realização de uma ideia: a IDEIA, conceito abstracto e racional sem qualquer correspondência com algum objecto sensível. Existem, sim, ideias ou pensamentos arquitectónicos tal como existem ideias musicais, pictóricas, fílmicas, etc. Porém não se chega a uma ideia arquitectónica senão pela arquitectura e nunca por fora dela. (Tainha, 2014)

Por estas palavras, mas também pelo filme *In Media Res*, percebi que *Cinco Lugares* nunca se tratou de um projecto sobre arquitectura, ao contrário do que o meu amigo e eu ambicionávamos no início. Não foi arquitectura, cinema ou teoria do cinema que, com este projecto, passei a conhecer substancialmente melhor. Foram, sim, aqueles cinco lugares que tive a oportunidade de olhar e escutar, os quais, ao contrário das ideias que supostamente deveria apresentar nesta Memória de Projecto, constituem, parafraseando Tainha, o material de um filme acabado.

Nas já vagas memórias que guardo deste trabalho de projecto, talvez a mais recente seja sobre a função comum que entrevejo nos cinco lugares registados: uma função do silêncio. Nasci e tenho vivido sempre em Lisboa. Durante os meus 24 anos, posso dizer, com toda a certeza, de que foi na feitura deste projecto que me senti mais próximo do silêncio da cidade, porque estes lugares têm em comum, acima de tudo, a qualidade de serem precisamente *lugares* isolados da rapidez ruidosa do mundo. O filme, com os tempos de silêncio que comporta, é, pois, uma tentativa de reprodução dessa experiência.

Do ruído público e do movimento das vias da Baixa lisboeta, passámos ao tempo do silêncio (público) do Pátio da Galé. Desse silêncio, passámos ao espaço privado e interior da Rua Nova do Loureiro n.º 27, 3.º, que a arquitectura tão naturalmente separa e resguarda do exterior, espaço esse perturbado pelo som da manutenção rotineira feita pela empregada da casa. De seguida, passámos ao registo do sagrado, secreto e silencioso momento de testemunho colectivo numa Igreja. E desse ritual religioso transitámos para um dos lugares mais esquecidos da cidade, a Mãe d'Água/ Aqueduto das Águas Livres, pelo qual passo diariamente como interveniente da 'dança' e das buzínadas automobilísticas, como se de um obstáculo da sobremodernidade se tratasse. Por fim, deixámos essa loucura urbana, num regresso a um antigo antro de loucura contida, o Pavilhão Panóptico do Hospital Miguel Bombarda, hoje museu de um conjunto de memórias – memórias que também constituem matéria de uma outra memória cinematográfica de João César Monteiro.

Cada um dos espaços públicos de *Cinco Lugares* teve um tempo-desígnio ligado ao progresso da cidade de Lisboa. Um a um, com a passagem do tempo, viram modificada a sua função. No Pátio da Galé, as mercadorias chegavam e eram negociadas para fornecimento da cidade; hoje, embora destinado pontualmente a actividades culturais e turísticas, quando inactivo, o Pátio resiste como um lugar naturalmente contemplativo. O Reservatório da Mãe d'Água/ Aqueduto das Águas Livres, que eram o garante de abastecimento de água para a cidade, vêm-se hoje substituídos pelo abastecimento mecânico da sobremodernidade, restando-lhes resistir como ruína. O Pavilhão Panóptico do Hospital Miguel Bombarda é hoje um museu aberto ao público.

A cisão entre o antigo e o novo verifica-se ainda no espaço semiprivado que é o Convento de Nossa Senhora do Bom Sucesso. Se, por um lado, está aberto ao turista fugaz, por outro, preserva o carisma de lugar de meditação. Por último, a casa de João Abel Manta, com o seu desenho específico, a pintura que o preenche, é exemplo do espaço arquitectónico por excelência, cuja função é resguardar a intimidade dos seus habitantes.

Em comum, aqueles cinco lugares têm tudo e não têm nada. São arquitecturas que se estabelecem numa fronteira entre um interior e um exterior. São também matéria própria, constituída por tempos, espaços e identidades totalmente diferentes. São, ainda, cinco tipos de silêncio urbano, e momentos de realidade documentados sob uma

perspectiva de um mundo em aceleração. E são, hoje e para sempre, matéria da minha *memória*.

Muito mais podia acrescentar às considerações já tecidas sobre as várias fases deste projecto. Mas é talvez altura de deixar o domínio das ideias para que a obra fale com outros. Daqui em diante, que fale por si a matéria de cinco lugares no exercício da sua função.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia

- Augé, Marc (2005). *Não-Lugares – Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora.
- Bazin, André (1992). *O que É o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Bernardini, Aldo (1991). O Primeiro Boom do Cinema Italiano. In João Bénard da Costa (coord.) e Carlos Nogueira (concepção). *Cinema Mudo Italiano 1905-1923*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Butler, Alison (1999). Avant-Garde and Counter Cinema. In Pam Cook & Mieke Bernik (org.). *The Cinema Book*. London: BFI.
- Cook, Pam (1999). Authorship and Cinema. In Pam Cook & Mieke Bernik (org.). *The Cinema Book*. London: BFI.
- Deleuze, Gilles (2006). *A Imagem-Tempo – Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Duchamp, Marcel (1957). Creative Act (From Session on the Creative Act, Convention of the American Federation of Arts). Houston, Texas, April².
- Dudley, Andrew J. (1976). *The Major Film Theories: an Introduction*. London: Oxford University Press
- Gil, Inês (2005). *A Atmosfera no Cinema – O Caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre Onirismo e Realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Rodrigues, António (2000). O Outono da Família Kohayakawa. In António Rodrigues (org.). *As Folhas da Cinemateca –Yasujiro Ozu*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Webgrafia

- Benning, James (2004). *Talking About Seeing: A Conversation with James Benning*.
<http://sensesofcinema.com/>

² Texto incluído na colectânea da U.C. de *O Corpo e o Espaço nas Artes Contemporâneas*.

- Benning, James (2007). *Testing your patient: Scott MacDonald talks with James Benning*. <http://www.thefreelibrary.com/Testing+your+patience%3A+Scott+MacDonald+talks+with+James+Benning.-a0169026611>
- Costa, José Manuel (2008). *Sobre paisagem e o programa do Doc's Kingdom 2008*. <http://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/2008jmcosta.html>
- Costa, Pedro (2007). *Entrevista*. http://archived.janvaneyck.nl/0_4_6_text_files/David_Dercon_Costa.html
- Flanagan, Matthew (2008). *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*. http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm
- Guerin, José Luis (2004). *Work in Progress*. http://www.rouge.com.au/4/work_progress.html
- Halligan, Benjamin (2000). *The Long Take that Kills: Tarkovsky's rejection of montage*. http://www.ce-review.org/00/39/kinoeye39_halligan.html
- Hames, Peter (2001). *The melancholy of resistance: the films of Béla Tarr*. <http://www.kinoeye.org/01/01/hames01.php>
- Martin, Adrian (2010). *What is Modern Cinema?* http://www.16-9.dk/2010-09/side11_inenglish.htm
- Tainha, Manuel (2014). *O Fazedor*. issuu.com/hugooliveira/docs/newsletter4
- Tuttle, Harry (2010). *Slower or Contemplative?* <http://unspokencinema.blogspot.pt/2010/03/slower-or-contemplative.html>

Filmografia

O Nascimento de Uma Nação (1915), de D. W. Griffith

Nanuk, O Esquimó (1922), de Robert Flaherty

O Mundo a Seus Pés (1941), Orson Welles

Paisà (1946), de Roberto Rossellini

A História de Louisiana (1948), de Robert Flaherty

Stromboli (1951), Roberto Rossellini

O Rio Sagrado (1951), Jean Renoir

Viagem a Tóquio (1953), de Yasujirô Ozu

O Meu Tio (1958), de Jacques Tati

Fim de Verão (1961), de Yasujirô Ozu

Empire (1962), de Andy Warhol

O Gosto do Saké (1962), de Yasujirô Ozu

Andrei Rublev (1966), de Andrei Tarkosvky

Play Time – Vida Moderna (1967), de Jacques Tati

Wavelength (1967), de Michael Snow

Fim-de-Semana (1967), Jean-Luc Godard

A Pequena Crónica de Anna Magdalena Bach (1968), de Jean-Marie Straub

Sim, Sr. Hulot (1971), de Jacques Tati

Close-up (1990), de Abbas Kiarostami

O Tango de Satanás (1994), de Béla Tarr

No Quarto da Vanda (2000), de Pedro Costa

Alumbramiento (2002), de Victor Erice

Cinco Dedicados a Ozu (2003), de Abbas Kiarostami

A Oeste dos Trilhos (2003), de Wang Bing

Ten Skies (2004), de James Benning

Honra de Cavalaria (2006), de Albert Serra

Crude Oil (2008), de Wang Bing

Ruhr (2009), de James Benning

Cópia Certificada (2010), de Abbas Kiarostami

Filme Socialismo (2010), de Jean-Luc Godard

O Cavalo de Turim (2011), de Béla Tarr

LISTA DE FIGURAS

	pág.
<i>Figura 1 – Ruhr</i> (2009), de James Benning	1
<i>Figura 2 e 3 – O Gosto do Saké</i> (1962), de Yasujirô Ozu	21
<i>Figuras 4, 5 e 6 – A História de Louisiana</i> (1948), de Robert Flaherty	23
<i>Figuras 7 – Empire</i> (1962), de Andy Warhol	26
<i>Figuras 8 – Wavelength</i> (1967), de Michael Snow	26
<i>Figura 9 – Ten Skies</i> (2004), de James Benning	32
<i>Figura 10 – Crude Oil</i> (2008), de Wang Bing	36
<i>Figura 11 – Crude Oil</i> (2008), de Wang Bing	37
<i>Figuras 12, 13, 14, 15 e 16 – Cinco Dedicados a Ozu</i> (2003), de Abbas Kiarostami	39
<i>Figura 17 – Primeiro plano de Cinco Lugares</i>	45
<i>Figura 18 e 19 – Pátio da Galé</i>	46
<i>Figuras 20 – Rua Nova do Loureiro n.º 27, 3.º</i>	47
<i>Figuras 21 – Rua Nova do Loureiro n.º 27, 3.º</i>	48
<i>Figura 22 – Rua Nova do Loureiro n.º 27, 3.º</i>	48
<i>Figura 23 – Primeiro plano, Igreja do Convento de Nª Srª do Bom Sucesso</i>	50
<i>Figura 24 e 25 – Coro Superior, Igreja do Convento de Nª Srª do Bom Sucesso</i>	51
<i>Figura 26 – Coro Inferior, Igreja do Convento de Nª Srª do Bom Sucesso</i>	52
<i>Figuras 27 e 28 – Arcada exterior do Reservatório Mãe d'Água</i>	54
<i>Figuras 29, 30 e 31 – Últimos três planos de Cinco Lugares</i>	56
<i>Figuras 31 e 32 – Pavilhão Panóptico do Hospital M. Bombarda</i>	60